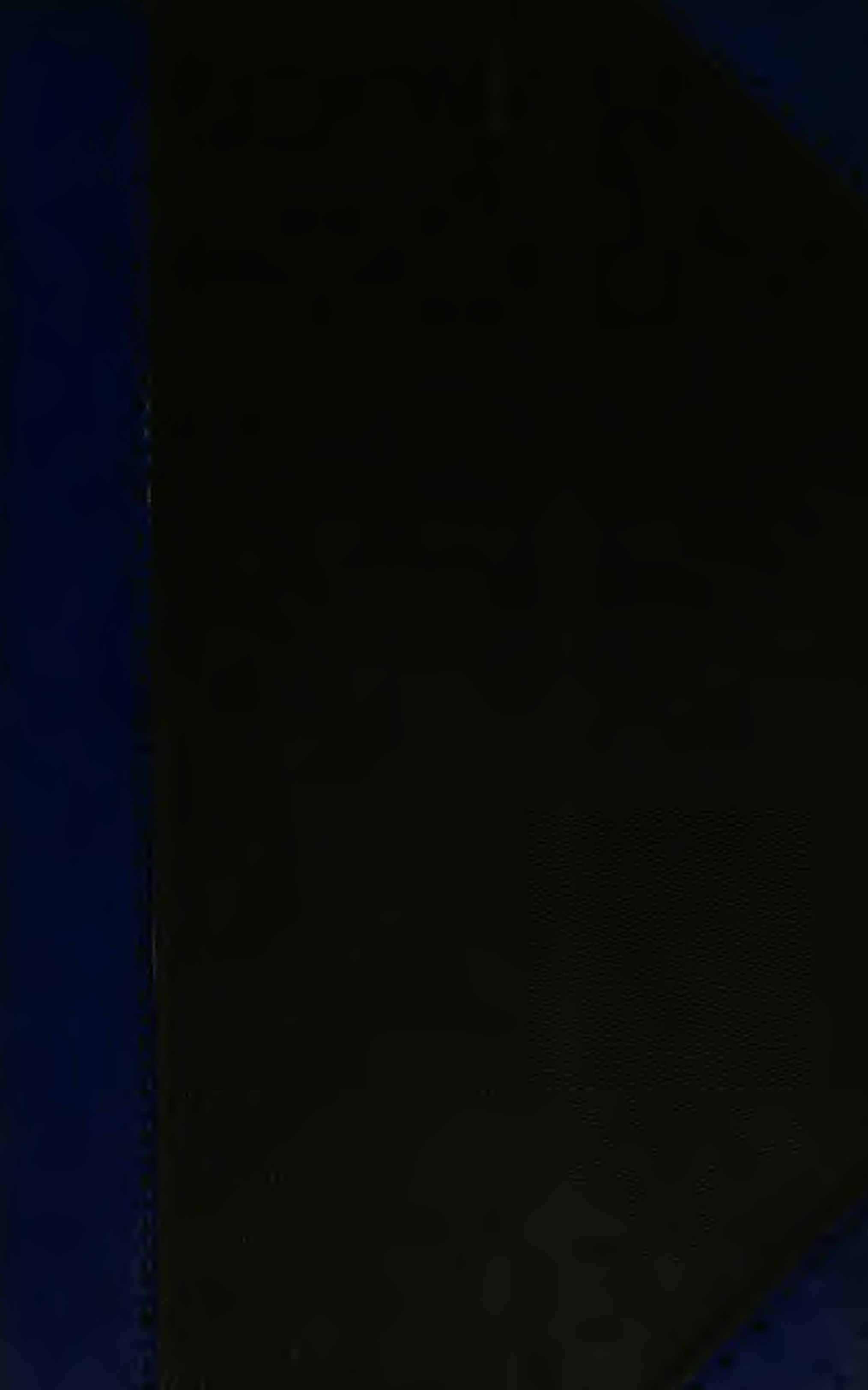
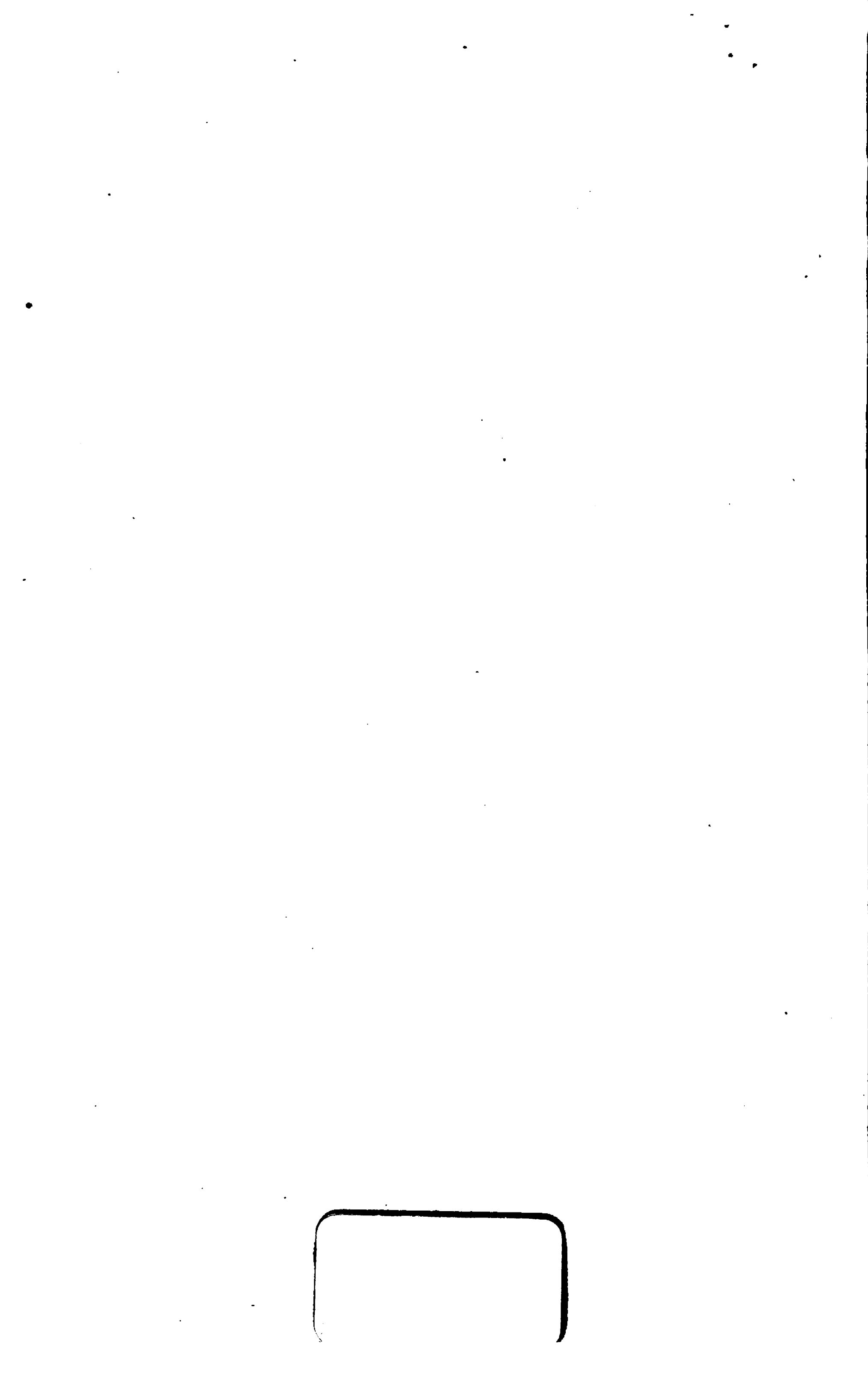
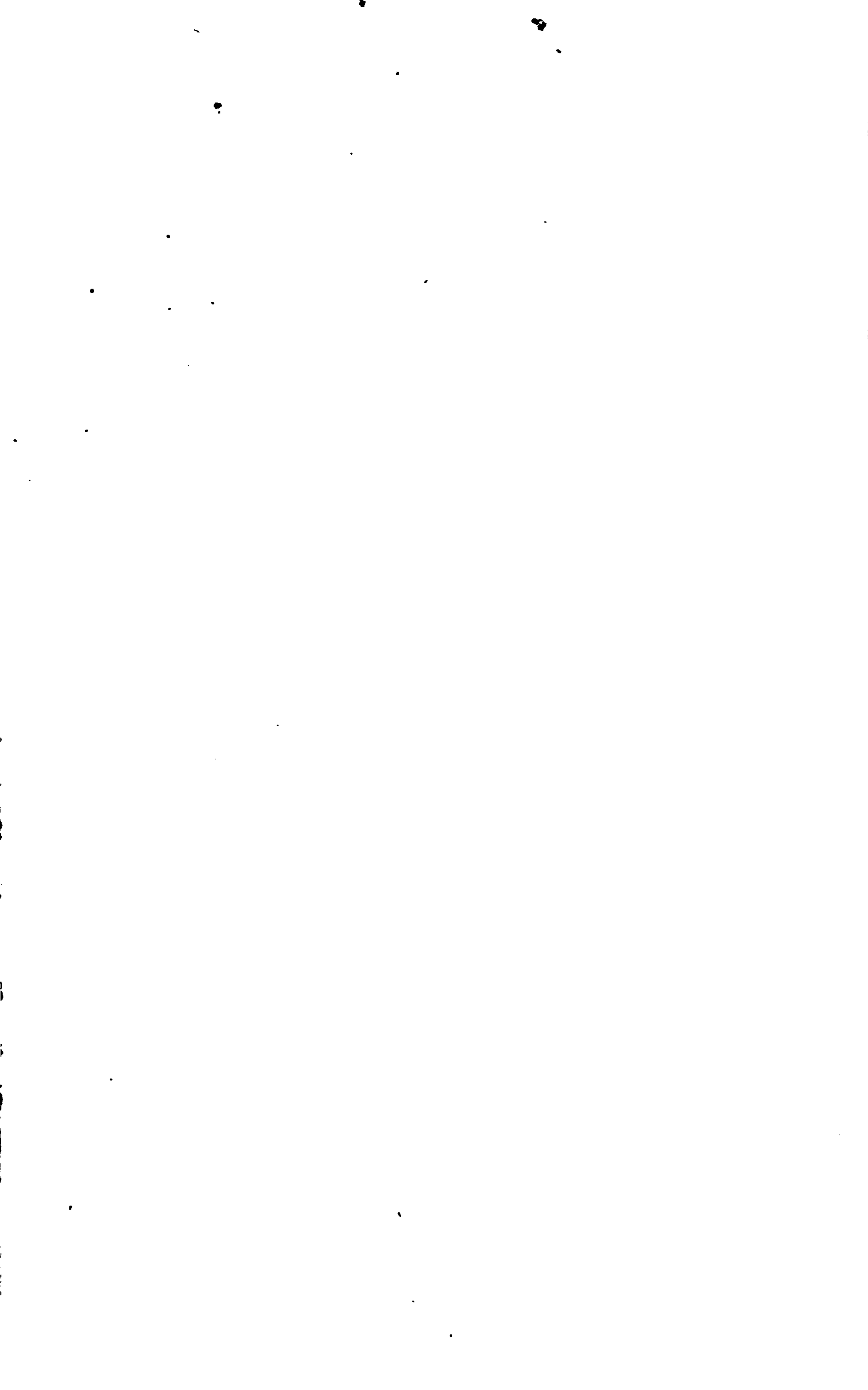
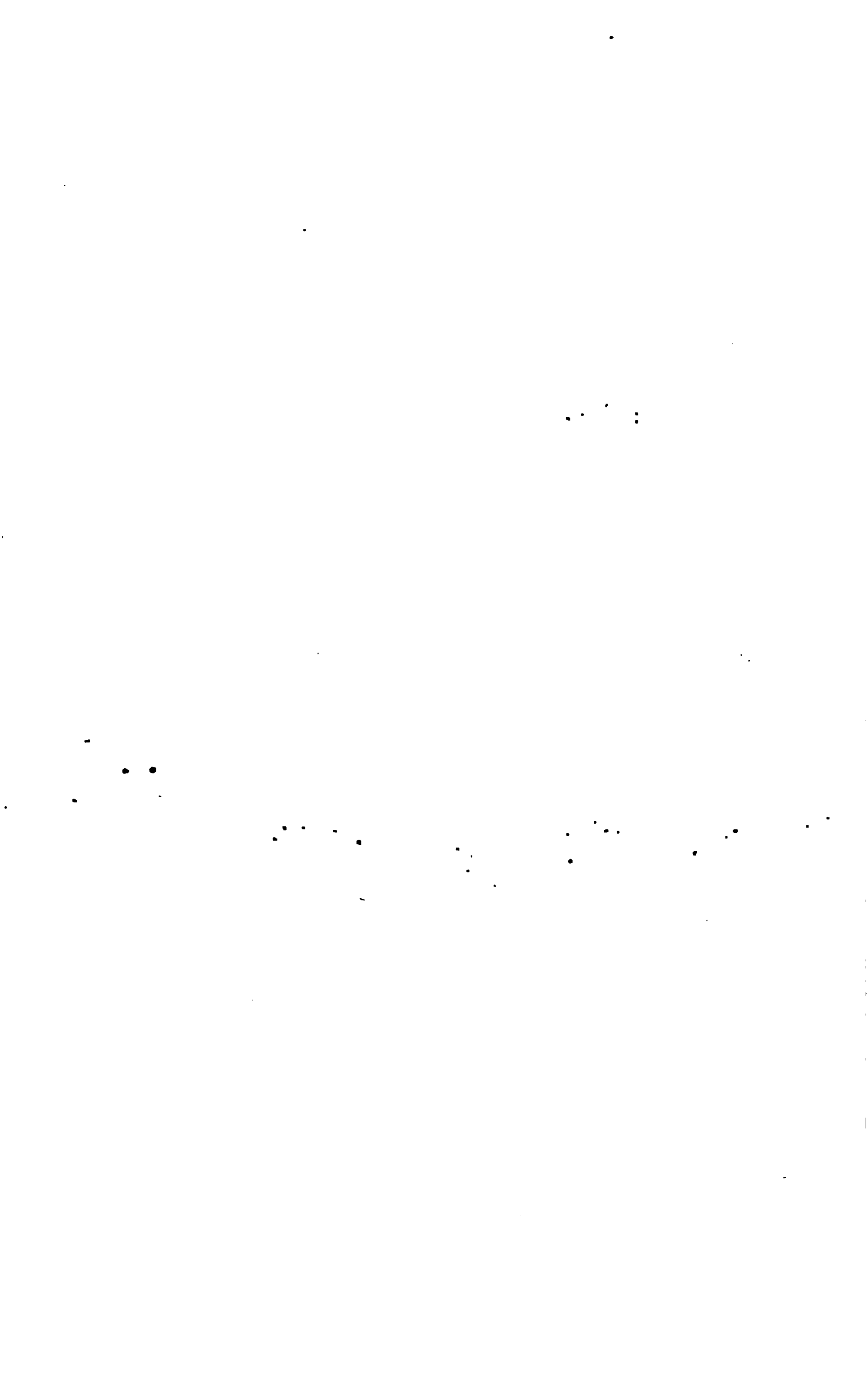












Shakespeare

als

Dichter, Weltweiser und Christ.

Durch Erläuterung von vier seiner Dramen und eine Vergleichung mit Dante

dargestellt

von

Wilhelm König.





Leipzig, 1873.
Luckhardt'sche Verlagsbuchhandlung.
(Fr. Luckhardt.)

Vorrede.

Die Vorrede kann füglich als die Brücke bezeichnet werden, welche den Leser von der Person des Autors zu dessen Buch und von dem Buch zu dem Autor hinführt, und auf welcher sich Beide die Hände schütteln und willkommen heißen. Wie auch im Leben, ist dieses Willkommen leider nicht immer ganz herzlich, beim Autor ist es meist mit einiger Bangigkeit, beim Leser oft mit Mißtrauen verbunden. Manchmal bewendet es auch wol ganz bei dem bloßen Willkommen und weder mit Buch noch Verfasser wird nähere Bekanntschaft gesucht. Meist aber verschmäht der Leser die Begrüßung des Autors und springt gleich mit einem Satz über die Vorrede weg mitten in das Buch hinein und auch wol eben so schnell wieder hinaus. Der erfahrene Leser weiß freilich, daß eine prächtige Brücke mitunter in eine langweilige unfruchtbare Gegend, wie umgekehrt ein gebrechlicher Steg zu anmuthigen Parkanlagen oder in romantische Felsenthäler leitet. Hier soll es nicht versucht werden, dem Leser den Uebergang in das Buch verlockend zu machen, es soll ihm keine Rialtobrücke gebaut werden, über welche er dann in ein Labyrinth enger schmutziger Gassen kommt, eher, um bei Venedig zu bleiben, eine Seufzerbrücke, schmucklos und verschlossen und nur mit den Spuren erlittener Leiden bekritzelt. Wird aber der Leser dadurch in ein Gefängniß geführt, d. h. fühlt er sich von dem Buch etwas festgehalten, so soll es dem Autor recht sein, und der Leser soll auch den Rückweg leichter

finden als die, welche jenes traurige Denkmal venetianischer Staatsverwaltung beschreiten mußten.

Es waren allerdings schwere Leiden und die ungewöhnlichsten Ereignisse, welche Veranlassung zu meiner näheren Bekanntschaft mit Shakespeare und daher auch zu diesem Buche wurden. Nach allerlei Täuschungen, die ich von den verschiedensten Seiten und in der empfindlichsten Weise erfahren hatte, erlitt ich bei einer Seereise Schiffbruch, einen entsetzlichen Schiffbruch, da ich fast Alles verlor, was ich besaß, und was mir lieb und theuer war. Alles dies sank entweder vor meinen Augen in die dunkle Tiefe, oder trieb auf einigen Trümmern weit hinaus in die stürmische See. Alle Bemühungen zu helfen waren fruchtlos und ich selbst wurde von den Wellen besinnungslos an den Strand einer fremden Küste geworfen. Die Schrecken des Erwachens und die weiteren Leiden in der trostlosen Einsamkeit übergehe ich füglich und erwähne nur, daß sich unter dem Wenigen, was ich bei mir hatte, mein Shakespeare befand, und daß derselbe nach dem Helfer oben, der noch Keinen, der ihn anrief, ganz einsam gelassen hat, mein Trost und Gesellschafter in den öden traurigen Tagen, die nun folgten, geworden ist. Ich fand zwar nach einiger Zeit, als ich mich weiter in die Insel, auf welche ich verschlagen war, wahrscheinlich eine der stürmischen Bermudas, hineinwagte, daß dieselbe bewohnt war, aber ihre Bewohner, die Nororis, waren eben auch eine Art Kalibans und verriethen so menschenfresserische Gewohnheiten, wie ich sie bis dahin nicht für möglich gehalten hatte. Mit Hilfe einer mitleidigen Tochter des Landes, welche den Appetit ihrer Stammsgenossen nicht theilte, gelang es mir, von den Kochfeuern der Nororis ungebraten nach einer der benachbarten Bermudas zu entkommen, deren Bewohner, die Mpongwehs, besser geartete Menschen sein sollten, auf deren Speisezetteln wenigstens kein Menschenfleisch figurirte. Es schien auch in der That, als wenn ich hier freundliche Aufnahme finden sollte; ich wurde in den Höhleu, worin die Eingeborenen ihre geselligen

Zusammenkünfte hielten und sich an einem Getränk labten, welches unserem Bier nicht ganz unähnlich war, mit dem landesüblichen Geschrei begrüßt und eingeführt und war auf dem besten Wege, an allen Mpongweh-Vergnügungen regelmäßigen und lebhaften Antheil zu nehmen. Doch sehr bald zeigte sich, daß das Verhältniß mit ihnen keinen Bestand haben würde, ich verstand ihre und sie meine Sprache nicht, uud wir wollten auch durchaus nichts von einander lernen. Meine Besuche in den Höhlen der Mpongwehs wurden daher allmälig seltener und ich stellte sie zuletzt ganz ein. Ich hatte mir eine Höhle auf einem Felsenabhang, ziemlich entfernt von den Lagern der Eingebornen, zur Wohnung eingerichtet, und dort war es, wo ich mich in meinen Shakespeare zu vertiefen anfing und ohne jeden andern Apparat als den Dichter selbst, in sein Verständniß einzudringeu suchte.

Der Aufenthalt bei den Mpongwehs wurde indeß allmälig immer unerfreulicher, und wie es schien gefährlich. Denn als ich einmal auf dem Wege zu der Quelle, die mir mein Wasser lieferte, ein Gebüsch passirte, schwirrte ein Wurfspieß hart an meiner Schulter vorbei. Bei späteren Gängen wiederholte sich dies und die Speere streiften sogar meine Haut. Ich hatte schon bemerkt, daß die Mpongwehs eine große Geschicklichkeit im Gebrauch jener Waffe hatten und es war augenscheinlich nur darauf abgesehen, mich zu schrecken und leicht zu verwunden. Denn Tödten war bei ihnen streng verpönt, und sie unterschieden sich darin vortheilhaft von ihren menschenfresserischen Nachbarn. Aber im Uebrigen war es mit der Gerechtigkeit bei ihnen nicht sonderlich beschaffen. Ich wagte es einige Mal, dieselbe anzurufen und mich über die erfahrene Unbill vor den versammelten Mpongwehs zu beschweren, indem ich meine Wunden zeigte. Einige Häuptlinge schüttelten zwar würdevoll und scheinbar unwillig das Haupt, man stellte sich entrüstet, aber ich sah, daß ich keine ernstliche Abhilfe zu erwarten hatte, und die wenigen Mpongwehs, welche mir aufrichtige Zuneigung erwiesen hatten, waren nicht im Stande, durchzudringen und mich wirksam zu

schützen. Die Wurfübungen nach meiner Haut wurden immer häufiger und empfindlicher, und die Erwägung war nicht mehr abzuweisen, daß doch vielleicht einmal ein jugendlicher Stümper etwas mehr treffen würde als die Haut, und daß, auch wenn die Angriffe nur in correct Mpongweh'scher Art fortgesetzt würden, ich doch als Mensch ein gewisses Quantum von Haut unverletzt behalten mußte, um weiter leben zu können. Ich glaubte also, es nicht darauf ankommen lassen zu dürfen, ob dasselbe von den Mpongwehs überhaupt und richtig berechnet werden würde, und hielt es für gerathen, das kaum erworbene Bürgerrecht bei dieser merkwürdigen Völkerschaft auf das schleunigste wieder aufzugeben.

Nach meiner unter vielen Gefahren bewerkstelligten Rückkehr in mein geliebtes Vaterland suchte ich die ohne alle Hilfsmittel natürlich sehr unvollkommen bewirkten Studien in dem mir so werth gewordenen Dichter mit dem Stande der fortgeschrittenen Forschung in möglichste Uebereinstimmung zu bringen. In der verhältnißmäßig kurzen Zeit, die seitdem verflossen ist, konnte mir dies freilich nur unvollständig gelingen, und ich fühle namentlich sehr wohl, daß sich in meinen Aufzeichnungen vielfach die Einsamkeit der Mpongweh-Insel und das Sich-selbst-überlassensein in solchem Aufenthaltsort verräth.

Doch so sehr ich gegen Alle, die sich mit Shakespeare in regelmäßiger stetiger Fortbildung und unter Benutzung der besten literarischen Hilfsmittel beschäftigen konnten, im Nachtheil war und es noch jetzt als Bewohner einer kleinen Stadt bin, so vermochte ich doch grade unter den oben berührten so eigenthümlichen Umständen den Dichter um so besser von einer Seite zu würdigen, von welcher er bisher viel zu wenig geschätzt worden ist. Ich war ganz auf den einfachen Text seiner Dichtungen angewiesen und gezwungen, mir solche zunächst in rein menschlicher Weise auf dem Boden meiner Erfahrungen zurecht zu legen. Grade hierbei fühlte ich auf mich selbst die wohlthätigste Wirkung.

Denn da ich unter der Einwirkung des Erlebten und unter dem Druck der Verhältnisse mich kaum aufrecht erhalten konnte, da Gesundheit des Körpers und Geistes auf das höchste bedroht waren und eine wahrhaft Timon-artige Verbitterung gegen die ganze Menschheit das mindeste schien, was ich davontragen müßte, schöpfte ich allmälig aus jenen Meisterwerken neue Spannkraft des Geistes und gewann Fassung im Unglück und Billigkeit im Urtheil; ich fühlte mich wieder als Mensch unter Menschen, mit dem Leben befreundet und über dessen Elend emporgehoben.

Dieses erfreuliche Resultat schien es mir allein schon zu rechtfertigen, auch dann, als die Schrecknisse des Erlebten, so weit es überhaupt möglich war, überwunden waren, und als die Ansprüche des bürgerlichen Lebens die Beschäftigung mit dem Dichter nicht einmal begünstigten, immer mehr, so weit es eben anging, die allervertrauteste Bekanntschaft mit demselben sowohl selbst zu suchen, als auch Andern leichter zu machen. Ich fand, als ich mehr und mehr kennen lernte, was in dieser Beziehung bereits geleistet worden, daß man viel Einzelheiten genau untersucht und erklärt, aber wenig den Werth hervorgehoben und nachgewiesen hatte, welchen die Werke des Dichters als Ganzes haben, wenn man sie nicht blos als Ausdruck gewaltiger poetischer Kraft, sondern auch als Spiegelbild einer schönen harmonisch gebildeten Seele betrachtet, geeignet, auch in andern, welche sich mit Hingebung ihnen nähern, solche Harmonie auszubilden und zu kräftigen. Zwar wird das richtige Verständniß der Einzelheiten mehr oder weniger die Grundlage zu jeder höheren und genußreichen Auffassung des Ganzen sein, und wir müssen daher die mühsamen Leistungen, welche im Gebiete der Detail-Interpretation nun schon seit einer Reihe von Jahren hervorgetreten sind, mit Dankbarkeit hinnehmen und sogar anerkennen, daß auch auf diesem Felde noch rüstig wird fortgearbeitet werden müssen, aber dabei dürfen wir doch beklagen, daß die bisherige Arbeit im Gebiet der Shakespeare-Erklärung sich zu überwiegend

auf die antiquarische Forschung geworfen hat, und daß selbst diejenigen Erklärer, welche von größeren und allgemeineren Gesichtspunkten ausgingen, zu sehr ihre eignen Ansichten, zu viel philosophische, theologische und sonstige System-Polemik herzugebracht haben, als daß wir an ihren Leistungen die reine Freude haben könnten, welche ein tieferes Verständniß des Dichters und folglich auch bis zu einem gewissen Grade eine gute Erklärung desselben gewiß zu gewähren vermag. Ohne mich auf eine Bezeichnung von Einzelheiten einzulassen, glaube ich daher wenigstens die Ueberzeugung aussprechen zu müssen, daß wir unter der großen Fülle der Shakespeare-Literatur nur sehr wenige Werke besitzen, welche geeignet sind, uns den Dichter grade in der Richtung näher zu bringen, wie es für die große Mehrzahl der Leser die genußreichste und gewinnbringendste sein wird, nämlich in Entwickelung der in den einzelnen Dichtungen niedergelegten rein menschlichen und sittlichen Intentionen des Dichters und ihrer harmonischen Durchbildung. Wenn ich daher in diesem Erstlingswerk grade diese Seite der Betrachtung unterzogen habe, ohne sie indeß, nach meiner Ansicht wenigstens, zu sehr hervortreten zu lassen, wenn ich vielmehr in zum Theil selbst geschaffener Methode die verschiedenen Wege der Forschung zu verbinden suchte, um dem Verständniß des Dichters möglichst nahe zu kommen, so glaube ich etwas in der Ausführung vielleicht sehr unvollkommenes, aber nicht der Anlage nach völlig unnöthiges geliefert zu haben. Man wird darin gewiß allenthalben Vieles vermissen, was bei Leistungen von Fachschriftstellern als selbstverständlich vorausgesetzt wird, und an den Resultaten einsamen Grübelns keinen genügenden Ersatz für positive zum Gegenstand gehörige Kenntnisse finden. Aber wie berechtigt eine solche Rüge auch an sich sein mag, wenn durch Berufung auf die eigne Erfahrung Zeugniß abgelegt werden kann für die wohlthuende und heilkräftige Wirkung, welche die Werke des Dichters auf Geist und Gemüth haben, denen man mit vollem Recht die Aufschrift geben könnte, welche die

Bibliothek jenes alten ägyptischen Königs getragen haben soll: „ψυχῆς ἰατρεῖον“ [1]), wenn auch Andre dazu hinzugeführt werden können, neben geistigem Genuß auch Nahrung und Stütze für ein vielleicht gequältes Gemüth und Rath für das Leben — freilich immer mit der nöthigen Selbstthätigkeit — sich daraus zu entnehmen, so dürfte damit für die Meisten mehr gewonnen sein, als durch allerlei Forschungen, die mit viel größerem Geistesaufwand nur historische oder antiquarische Ermittelungen oder den blos poetischen Werth jener Werke zum Gegenstande haben. Demnach erachte ich auch diese Aufzeichnungen, so wie ich selbst in ihnen nur den Anfang der eignen Studien erblicken kann, welche bei meinem Lebensalter durch den Tod weit eher unterbrochen werden dürften, als sie einen irgend befriedigenden Abschluß erreichen können, — für mehr geeignet, solche, denen der Dichter noch ziemlich fremd ist, in das Studium desselben einzuführen, als den eigentlichen Kenner durch neue Anschauungen und pikante Bemerkungen zu befriedigen. Ursprünglich waren die Aufsätze auch nur für die Veröffentlichung im Einzelnen, nicht in der gegenwärtigen Verbindung bestimmt und ihr inneres Band ist hauptsächlich eben nur das fortschreitende auf Verständniß des Dichters in möglichst vielseitiger Richtung gewendete Studium. Die Reihenfolge der Entstehung ist die im Buch selbst befolgte, mit der Maßgabe, daß der letzte Aufsatz zwar auch zuletzt vollendet, aber gleich nach dem ersten begonnen wurde, als ich in das Studium Dante's durch die trefflichen Erläuterungen von Philalethes, Witte und Wegele näher eingeführt wurde und mich unwiderstehlich von dem großen Florentiner angezogen fühlte. Ich kann ziemlich dasselbe, was ich über den wohlthuenden Einfluß Shakespeare's im Vorstehenden angedeutet, auch von Dante sagen, denn ich mußte lebhaft empfinden, daß er nicht zuviel behauptet hat, als er in der Widmung seines großen Gedichts den Zweck desselben dahin bezeichnete, daß er die Menschen

1) Arznei der Seele.

dadurch aus dem Zustande des Elends zur Glückseligkeit führen wollte.

Die Aufsätze I und IV sind bereits in anderer Gestalt in den letzten beiden Bänden des Jahrbuchs der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erschienen, für das gegenwärtige Buch aber mehrfach erweitert und überarbeitet worden, und erwarten nun nochmals nebst den andern noch nicht bekannten Aufsätzen den Urtheilsspruch des Lesers. Möge er kein allzustrenger sein!

Bunzlau, den 1. December 1872.

Der Verfasser.

Inhalt.

I.

Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie.

So viel auch über den Hamlet Shakespeare's schon geschrieben worden ist, so verschiedene und widersprechende Ansichten über denselben zum Vorschein gekommen, erörtert, widerlegt, wieder aufgenommen und wieder discutirt worden sind, so sind wir doch immer noch weit entfernt davon, auch nur in der Hauptsache eine Anschauung als die allgemein gültige und als richtig anerkannte bezeichnen zu können. Nur über den hohen poetischen und sittlichen Werth der Dichtung, den Reichthum und die Vielseitigkeit der darin gebotenen Motive und das tief Ergreifende der Darstellung sind alle Stimmen einig. Daraus erklärt sich einerseits die Verschiedenheit des Bildes, welches die Einzelnen davon bisher gewonnen haben, andrerseits rechtfertigt sich jede neue Beurtheilung, wenn sie nur aus dem aufrichtigen Streben nach Erkenntniß und aus Mangel an Befriedigung durch die bisherigen Erklärungen hervorgegangen ist, selbst wenn sich der Beurtheiler wenig berufen fühlen sollte, mit seinen Ansichten auf einem Gebiete hervorzutreten, auf welchem auch anerkannte Autoritäten nicht immer mit Beifall und Erfolg sich geäußert haben. Aber durch den Widerspruch wird die Wahrheit gefunden und bewährt, und es ist immerhin schon etwas geleistet, wenn durch mangelhaft bewiesene Sätze die Kräfte Besserer herausgefordert werden, das Richtige zu finden.

Der Ausleger des Hamlet wird sich daher an die ihm ganz besonders drohende Kritik Lessing's nicht kehren dürfen, seine Arbeit enthalte viel Gutes und Neues, nur daß das Neue nicht gut und das Gute nicht neu sei, und dies um so weniger, als die auffallendsten Verirrungen der bisherigen Auslegung wol aus

dem Bestreben, etwas Neues zu bringen, hervorgegangen sein mögen. Im Uebrigen läßt sich das verhältnißmäßig geringe Maaß des bisher auf diesem Felde erzielten Erfolges wol darin suchen, daß die Erklärer meist zu viel von der eignen Anschauung, zu viel der philosophischen Speculation herzugebracht und zu wenig aus dem Dichter selbst und seiner Zeit heraus erklärt haben; sie haben oft viel Gutes und Schönes gesagt, aber ob Shakespeare dies gemeint und sagen gewollt, ist mehr als zweifelhaft geblieben, und man möchte solchen Erklärungen gegenüber allerdings jenen Ausspruch eines englischen Beurtheilers adoptiren: „daß Shakespeare selbst keine regelrechte Abhandlung über Hamlet hätte schreiben können, wäre er auch ein ebenso großer Kritiker als Poet gewesen; ein so ideales und dennoch wieder so reales Gebilde hätte nur durch die Farben der Poesie Schatten und Licht gewinnen können.“ [1]) Wenn aber jene als richtig bezeichnete Richtung befolgt wird, so finden wir doch recht viel zu thun, und wie dankbar ein solches Streben ist, beweist die erst in den letzten Jahren von Tschischwitz [2]) gemachte, so werthvolle Nachweisung, welchen Einfluß die Philosophie des Giordano Bruno auf Shakespeare und namentlich dessen Hamlet gehabt, sowie seine Ausführungen über den Zusammenhang einzelner Schöpfungen und Ausdrücke Shakespeare's mit germanischer Mythe und den darauf basirenden Volksanschauungen. Auch in der Textemendation und der speciellen Exposition einzelner Scenen hat er manches Neue und Gute geliefert.

In der Hauptsache wird nun zwar über die Auffassung des Hamlet und der darin enthaltenen dichterischen Idee schwerlich Etwas gesagt und gefunden werden, wodurch dieselbe ganz verändert oder in neue Bahnen gelenkt werden könnte. Der Wider=

---

1) Shakespeare's Frauengestalten von Mrs. Jameson. Uebersetzt von L. Schücking. Bielefeld, 1840. S. 144. Es mag sein, daß Shakespeare das, was er als Dichter darstellen konnte, gar nicht oder nicht so wirksam durch Mittel andrer Künste hätte wiedergeben können, ebenso wie ein trefflicher Bildhauer die gelungenste von ihm gebildete Figur nicht malen könnte, wenn er nicht zugleich Maler wäre. Darüber, ob Hamlet's Charakter nicht anders als im Wege der Poesie dargestellt werden kann, wird sich natürlich sehr streiten lassen.

2) Tschischwitz, Shakespeare=Forschungen. I. Hamlet, vorzugsweise nach historischen Gesichtspunkten erläutert. II. Nachklänge germanischer Mythe in den Werken Shakespeare's. Halle, Barthel. 1868.

Tschischwitz, Shakespeare's sämmtliche Werke. Englischer Text, berichtigt und erklärt. Nebst historischen Erläuterungen. I. Hamlet. Halle, Barthel 1869.

spruch der jetzt gangbaren Ansichten beruht auch mehr auf dem größeren oder geringeren Betonen und Hervorheben der einzelnen im Gedicht gebotenen Anschauungen, der richtigen Stellung derselben und dem Umfang, in welchem sie zur Geltung gebracht werden, weniger auf der Production unrichtiger Behauptungen, obwohl allerdings auch solche mit unterlaufen. Die Aufgabe des Erklärers wird daher jetzt hauptsächlich in der gehörigen Sichtung und Vertheilung des schon Gefundenen bestehen, und wird ihm Benutzung der Vorarbeiten und Mangel an Originalität nicht zum Vorwurf gereichen. Freilich würde seine Aufgabe auch wieder ins Ungeheure steigen, wenn er das ganze brauchbare Material vollständig in diesem Sinne benutzen und verarbeiten wollte, und es kann namentlich hier selbst von vortrefflichen bisherigen Leistungen nicht entfernt alles Erwähnung oder Benutzung finden, es soll gewissermaaßen nur das trockne Gerippe des lebensvollen poetischen Gebildes, mit welchem uns der Dichter in seinem Hamlet beschenkt hat, gegeben und können nur hier und da einige speciellere Bemerkungen beigefügt werden. In der That bedarf es auch namentlich beim Hamlet zunächst der richtigen Herstellung des Gerippes, wenn die ganze Erscheinung und die Bewegungen der Gestalt richtig verstanden werden sollen. Leider hat die Auslegung bisher nur zu oft den entgegengesetzten Weg eingeschlagen, indem sie das Verständniß so zu sagen am Fleisch und an der äußern Farbe zu gewinnen suchte.

Sollen wir nun zunächst mit kurzen Worten die unserer Tragödie zu Grunde liegende Idee oder Absicht des Dichters bezeichnen, so können wir solche nicht als einen bestimmt formulirten Satz, den wir überhaupt in keinem Werke Shakespeare's in dieser Art suchen möchten, sondern nach Gervinus'[1]) Vor-

1) Gervinus, Shakespeare. Leipzig, 1849. Bd. 3, S. 281. Gervinus drückt sich (S. 279) auch noch etwas länger und so vortrefflich aus, daß es uns gestattet sei, noch folgende Worte von ihm anzuführen:

„Der Dichter hat sich die glänzende Aufgabe gestellt, die ungeheure Kluft zu schildern, die zwischen Pflichtgefühl und Erfüllung, zwischen Wollen und Thun, zwischen Einsicht und Entschluß, zwischen Entschluß und That gelegen ist. Er ist beschäftigt, das Verhältniß zu entwickeln einer schönen Seele zu einem großen Charakter, der gefühlig-geistigen zu der praktischen Natur, der intellectuellen Stärke zu der handelnden Kraft. Er zeigt uns, wie unter der einseitigen Bildung des Geistes die wirkende Seite unserer Natur gelähmt und gebunden wird, wie die feinste Cultur des Gemüthes ohne Frucht für

gange nur so bezeichnen, daß der Dichter darin eine Verherrlichung der handelnden Natur, der Thätigkeit des Menschen aus dem Bilde des Gegentheils geben wollte. Von diesem Gesichtspunkte aus gestaltet sich allein, oder wenigstens am natürlichsten, die Schöpfung des Dichters zu einem harmonischen Bilde, in welchem alle Gestalten mit allem Beiwerk zur vollen Geltung kommen und doch dabei die Wirkung der andern Figuren, und besonders des Hauptcharakters erhöhen.

Wir müssen aber, um zur Rechtfertigung des Gesagten zu gelangen, auf Shakespeare's ganze Lebensanschauung zurückgehen. So sehr es auch bestritten ist, daß sich solche überhaupt aus seinen Werken erkennen läßt, so werden wir doch bei dem Versuche dazu berechtigt sein, den Satz aufzustellen, daß er die Hauptaufgabe des Menschen in der harmonischen Ausbildung und angemessenen Anwendung seiner Kräfte gesehn hat. Damit ist freilich Alles und auch wieder Nichts gesagt, und es sieht nicht viel anders aus, als wenn man dem beginnenden Maler die Lehre giebt, er solle die richtige Farbe auf den richtigen Fleck setzen, oder wenn jener Fechtmeister des Molière[1]) sagt, „das ganze Geheimniß der Fechtkunst besteht nur in zwei Dingen, zu treffen und nicht getroffen zu werden, und es ist unmöglich, daß das Letztere geschieht, wenn Ihr den Degen des Gegners von der Linie Eures Körpers abzuwenden versteht, was allein durch eine kleine Handbewegung nach rechts oder links bewirkt werden kann." Mit allgemeinen Sätzen dieser Art ist also noch nichts ausgerichtet, doch es kann davon ausgegangen werden, um die Stellung des Besonderen klar zu machen. Die Anwendung der Kräfte äußert sich als Thätigkeit, und diese, selbst gesteigert zum Thatendrang, hat Shakespeare ganz besonders verherrlicht. Man betrachte nur, mit welcher Vorliebe er seine thatkräftigen Charaktere, einen Percy, Heinrich V, Coriolan darstellt und berücksichtige nebst vielen andern ähnlichen folgende Stellen:

Hamlet (A. IV, Sc. 4 v. 36)[2]):

Gewiß, der uns mit solcher Denkkraft schuf,
Vorauszuschaun und rückwärts, gab uns nicht

---

die Thatkraft ist, wenn die Bildung des Willens versäumt wird; wie die Beschäftigung mit der innern Welt von der äußeren entfremdet und ablenkt, den Schatten Wesen giebt und einen Nebel über das Wirkliche breitet u. s. w."

1) Molière, le bourgeois gentilhomme. II, 2.

2) Die Citate gebe ich überall nach der Globe Edition, beim Hamlet nach

Die Fähigkeit und göttliche Vernunft,
Um ungebraucht in uns zu schimmeln.

Maaß für Maaß I, 1 v. 30:
Du selbst und Dein Talent
Sind nicht Dein eigen, daß Du Dich verzehrst
Für Deinen eignen Werth, den Werth für Dich;
Der Himmel braucht uns, so wie wir die Fackeln,
Sie leuchten nicht für sich. Wenn unsre Kraft
Nicht strahlt nach außen hin, wär's ganz so gut,
Als hätten wir sie nicht. Geister sind schön geprägt
Zu schönem Zweck; noch leiht jemals Natur
Den kleinsten Scrupel ihrer Trefflichkeit,
Daß sie sich nicht, als wirthschaftliche Göttin,
Den Vortheil eines Gläub'gers ausbedingt,
So Dank wie Zinsen.

Derselbe Gedanke wird noch nachdrücklicher und mit einer weit über das Dramatische hinausgehenden und schon in das Didactische fallenden Ausführlichkeit in Troilus und Cressida (II, 3 v. 125—130, 143—147. III, 3 v. 96—137, 145—189.) behandelt, so daß wir hier ganz besonders eigne Anschauungen des Dichters vermuthen können. Auch dort ist ausdrücklich wiederholt:

Niemand sei Herr von irgend einem Ding — —
Bis er's als Gabe Andern mitgetheilt u. s. w.[1])

Ein Cardinalpunkt der Lebensweisheit Shakespeare's ist ferner das Maaß halten, das Vermeiden jeder Uebertreibung, da sonst alles in das Gegentheil umschlagen kann. Daraus

---

der in der Eintheilung damit übereinstimmenden, oben citirten Ausgabe von B. Tschischwitz, Halle, Verlag von E. Bartel, 1869.

1) Unser Göthe soll nach Emerson die entgegengesetzte Anschauung gehabt haben. In den „Representative Men, seven Lectures" heißt es unter Göthe (Emerson über Göthe und Shakespeare, übersetzt von Herrman Grimm. Hannover, 1857. S. 38): „Seine Selbstbiographie unter dem Titel: „Wahrheit und Dichtung" ist die Verkörperung eines Gedankens, welcher heutzutage durch die Vermittlung des deutschen Geistes der Welt geläufig ist, für England aber, das alte wie das neue, zur Zeit, als das Buch erschien, etwas Neues war: daß ein Mann nur seiner Bildung wegen auf der Welt ist; nicht um dessentwillen, was er vollbringen kann, sondern was in ihm vollbracht werden kann. Die Rückwirkung der Dinge auf den Menschen ist das allein nennenswerthe Resultat des Lebens." Damit hat Emerson wol zu viel gesagt. Die Selbstbiographie Göthe's soll allerdings selbstverständlich die Einwirkungen der Außenwelt auf ihn darstellen, aber sein Hauptwerk, der Faust, läuft doch grade in Uebereinstimmung mit den obigen Shakespeareschen Aussprüchen darauf hinaus, daß das Wissen an sich keine Befriedigung

ergiebt sich jene Doppelseitigkeit seiner Natur, die in jedem Dinge seine Kehrseite, in dem Guten das Böse, in dem Bösen das Gute zu erblicken wußte und sich in dem von Hamlet ganz charakteristisch für ihn mit dem Denken in Bezug gesetzten Satze kennzeichnet „nichts ist an sich gut oder böse“ (A. II, Sc. 2, 255).[1]) Die Widersprüche, welche sich in der menschlichen Natur finden und welche durch jene harmonische Ausbildung vermittelt werden sollen, können unendlich mannigfaltig sein. Shakespeare umfaßt sie hauptsächlich mit zwei Bezeichnungen, „Blut“ und „Urtheil“ und versteht unter Ersterer die Leidenschaften und natürlichen Triebe, unter Letzterer die intellectuellen Kräfte des Menschen, welche die Leidenschaften zügeln und dem Naturtrieb und der Naturkraft die gehörige Richtung geben sollen. Nach unserer Eintheilung der Seelenkräfte in Verstand, Empfindung und Wille betrachtet, würde das „Urtheil“ Shakespeare's dem Verstand, Wille und Empfindung aber dem „Blut“ entsprechen, mit der Modification, daß jede Kraft, so weit sie Product der Ausbildung ist, wieder unter „Urtheil“, so weit sie ursprünglich ist, wieder unter „Blut“ gehört. Wir kommen damit auf denselben Gegensatz zwischen Cultur und Natur, welcher auch unsern Schiller so beschäftigt hat und dessen Vermittelung die Hauptaufgabe der Erziehung des Menschen ist. Alle diese Gegensätze treten auch in unserer Tragödie bedeutungsvoll hervor. Es ist hier besonders interessant, auch für das Verständniß wichtig, einzelne Stellen, worin die erwähnten Bezeichnungen in Shakespeare vorkommen, zu vergleichen. Wir führen nur die folgenden und dann einige Citate an.

Natur verlangt ihr Recht, der scharfe Dorn
Wird gleich der Jugendrose mit gegeben;
Die Leidenschaft quillt aus des Blutes Born,
Natur bewährt am treusten ihre Kraft,
Wo Jugend glüht in starker Leidenschaft.
Ende gut Alles gut I, 3, 135.

---

gewährt, daß der Mensch solche erst in der Anwendung, im Schaffen für Andre findet. Für die Neuzeit ist der Weg vom Wissen zum Wirken durch die Buchdruckerkunst breit und bequem geworden; es erscheint daher bedeutungsvoll, daß der Faust der Sage mit dem Jünger Guttenbergs mitunter identificirt worden ist.

1) Ebenso sagt Portia im Kaufmann von Venedig (V, 1, 99): „Nichts ist ohne Rücksicht gut.“ Man vergleiche ferner den Monolog des Lorenzo in Romeo und Julia (II, 3 v. 9—30), dann Heinrich V, A. 4, Sc. 1, v. 4—12, 18—23.

Blut du behältst dein Recht.
(Blood, thou art blood).
Maaß für Maaß II, 4, 15.

Einsicht kann zeitweis wohl den Willen fesseln,
Doch waltet Leidenschaft, so schärft gar oft
Verstand die Neigung, die er abzustumpfen hofft.

O Neigung, stets bist du dem Urtheil feind!
Der Gaumen wird das, was ihm schmeckt, genießen,
Ruft gleich Vernunft: „du wirst es theuer büßen"
Der Liebenden Klage 159. 166.

Meine Wahl
Hängt von der Leitung meines Willens ab,
Mein Wille wird entflammt durch Aug' und Ohr,
Zwei wackere Lootsen durch die schroffen Klippen
Von Will' und Urtheil.
Troilus und Cressida II, 2, 61,

Hamlet I, Sc. 2 v. 5, Sc. 4 v. 54—56. II, Sc. 1 v. 34. III, Sc. 1 v. 84, 85. Sc. 2 v. 73, 74, Sc. 4 v. 69, 70, 86. Othello I, 3, 321—340. Viel Lärmen um Nichts II, 3, 170.

Ist nun das Gleichgewicht der Kräfte nicht vorhanden, so treten Störungen im Organismus ein, deren Folgen um so verderblicher werden, je bedeutender dessen Kräfte sind. Selbstverständlich ist es die Leidenschaft, durch deren Prävalenz die äußerlich auffallendsten Störungen hervortreten, und sie ist daher vorzugsweise der Gegenstand des Tragödiendichters. So ist es auch bei Shakespeare meist eine hervorstechende in verschiedenen Personen und auf die mannigfaltigste Weise zur Anschauung gebrachte Leidenschaft, wodurch der tragische Effect herbeigeführt wird. In unserer Tragödie und namentlich in der Person des Helden findet das Umgekehrte statt, indem da das Zurückbleiben der natürlichen und das Vorherrschen der intellectuellen Kräfte dargestellt ist, was allerdings nicht ausschließt, daß dieses Mißverhältniß wieder zu leidenschaftlichen Erregungen führt. Schon deshalb ist das Stück seiner ganzen Anlage nach eine ungewöhnliche Tragödie und der Held ein ungewöhnlicher Charakter. Er ist ein Ideal und wieder die Kehrseite des Ideals, welches der Dichter hat aufstellen wollen. Er ist mit dem schärfsten Verstande, tiefem und zartem Gefühl und einer reichen Phantasie von der Natur ausgestattet und durch Ausbildung sind diese Gaben auf das Höchste gesteigert, aber bei allen glänzenden

Eigenschaften, sittlichen und geistigen Vorzügen fehlt es ihm doch an der nöthigen Harmonie derselben; die Willens- und Thatkraft steht hinter den andern Kräften zurück und so wirken jene Vorzüge schädlich. Er gewährt daher das Bild eines unharmonischen, krankhaften Organismus und nur aus diesem läßt sich, wie die nachstehende Darstellung ergeben soll, der Gang der Handlung wie die ganze Dichtung befriedigend erklären.

Das eben Gesagte führt von selbst auf eine Stelle im Kaufmann von Venedig, welche durchgängig eine nahe Anwendung auf Hamlet gestattet und zugleich ein gutes Stück Shakespeare-scher Lebensweisheit enthält. Wir meinen das folgende Gespräch im ersten Act (Sc. 2, 5—25):

„Nerissa. Nach Allem, was ich sehe, sind die eben so krank, die sich mit allezuviel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmäßiges Loos, im Mittelstande zu sein. Ueberfluß kommt eher zu grauen Haaren, aber Auskommen lebt länger.

Portia. Gute Sprüche und gut vorgetragen.

Nerissa. Gut befolgt, wären sie besser.

Portia. Wäre thun so leicht als wissen, was gut zu thun ist, so wären Kapellen Kirchen geworden und armer Leute Hütten Fürstenpaläste. Der ist ein guter Prediger, der seine eigenen Ermahnungen befolgt; — ich kann leichter Zwanzig lehren, was gut zu thun ist, als einer von den Zwanzigen sein und meine eigenen Lehren befolgen. Das Gehirn kann Gesetze für das Blut aussinnen, aber eine hitzige Natur springt über eine kahle Vorschrift hinaus. Solch ein Hase ist Tollheit, der junge Mensch, daß er wegspringt über das Netz des Krüppels, guter Rath. Aber dies Vernünfteln hilft mir nicht dazu, einen Gemahl zu wählen. O über das Wort wählen!“

Das letzte von der Portia gebrauchte Bild kehrt sich bei der Anwendung auf Hamlet um. Bei ihm ist der Naturtrieb, der Hase, lahm, und der ihm nachstellt, das „Urtheil“, ist kein Krüppel, sondern ein kräftiger Riese, ein Hercules, welcher die schnellfüßige Hirschkuh einholt und ihr auf den Fuß springt. Das Netz der erwägenden Reflexion, welches er gestellt hat, ist so hoch und fest, daß der arme Hase, welcher an demselben herumläuft, sich darin verwickelt und es nirgends zu überspringen vermag. In der That ist der Weg vom Denken zum Handeln ein Sprung, welchen Hamlet nicht finden kann, denn das bloße Denken führt nie zur That, sondern muß abgebrochen werden, um der That Platz zu machen. Vischer[1]) hat dies ausführlich

1) Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge, 2. Heft. Stuttgart, 1861. S. 109 ff. Sein Aufsatz im Jahrbuch II., S. 132, 141 ff.

und überzeugend in der Anwendung auf Hamlet dargethan, nur muß man, um ihn recht zu verstehen, die Ueberlegung einer eigentlichen That, nicht jedes geringfügige Thun des Menschen im Auge haben. Seine Aufstellung ist von Hebler [1]), wie dieser selbst sagt, ergänzt und weitergeführt, nicht widerlegt worden, wie von manchen Seiten behauptet worden ist.

Doch wie kann, so fragen wir mit Recht, die Darstellung einer mangelhaften Organisation, einer Abnormität Gegenstand einer Tragödie sein, wo bleibt die tragische Schuld, wenn der Held nur in Folge eines Naturfehlers so handelt oder vielmehr nicht handelt, wie unser Drama es darstellt. Auch darauf giebt uns der Dichter die Antwort: die fehlerhafte Naturanlage kann einerseits unterdrückt oder wenigstens gemäßigt werden, andrerseits wird sie durch Pflege, dadurch, daß ihr nachgegeben wird, immer mächtiger und gefährlicher. Hamlet sagt selbst (A. IV, Sc. 4 v. 168):

> Die Uebung kann
> Fast das Gepräge der Natur verändern [2]),
> Sie zähmt den Teufel oder stößt ihn aus
> Mit wunderbarer Macht.

Hamlet spricht ferner (A. I, Sc. 4 v. 24) von „dem Naturmaal, das den Menschen schändet, sei's von Geburt, worin er schuldlos, — sei es durch das Ueberwuchern einer schlechten Eigenschaft, oder durch Angewöhnung", er deutet also damit an, daß für das Ueberhandnehmen des Fehlers der Mensch verantwortlich wird. Denn mit dem Körper wachsen, wie in A. 1, Sc. 3 v. 11 gesagt ist, auch die Leidenschaften und Seelenkräfte. Der Mensch wird dadurch zu der Pflicht nach Selbsterkenntniß zu streben geführt, und auch Hamlet ist davon durchdrungen, wie seine Monologe und einzelne Aeußerungen ergeben, wie

---

1) C. Hebler, Aufsätze über Shakespeare. Bern, 1865. S. 124.

2) An einer andern Stelle wird allerdings ziemlich das Gegentheil ausgesprochen, in der Verlorenen Liebes-Mühe sagt nämlich Biron (I, 1, v. 152): „Denn jeder Mensch ist mit Leidenschaften (affects) geboren, die nicht durch Gewalt, sondern durch besondre Gnade bemeistert werden." Die Stelle spricht aber von den natürlichen, berechtigten Neigungen, auch wird der Mensch bei aller Gnade immer das Seinige zu der Bemeisterung thun müssen, überdies ist zu bedenken, daß Biron etwas von einem Schwätzer und Schwadroneur ist. Der Ausspruch rührt auch aus der früheren Zeit des Dichters her; sollten etwa die eignen Jugendverirrungen und das Bewußtsein davon mitgesprochen haben?

z. B.: (A. V, Sc. 2 v. 146) „einen Menschen aus dem Grunde kennen, hieße sich selbst kennen,“ worin zugleich die Schwierigkeit dieser Selbsterkenntniß angedeutet wird. In der That scheint auch Hamlet den kranken Fleck in seiner Anlage und die Anwendung jener Worte, die er so eindringlich seiner Mutter zu sagen wußte, auf sich selbst nicht gefunden zu haben und er erinnert so wieder an jene Worte der Portia vom Prediger und an jenes Gleichniß des ewigen Meisters aller Weisheit vom Splitter im Auge des Nächsten. Er hat seiner Neigung zum Denken und Studiren nachgegeben und sie ist zur vorherrschenden, einseitigen und deshalb, namentlich bei seiner Lebensstellung, fehlerhaften geworden. Dadurch tritt er in eine interessante Parallele mit dem König in der Verlornen Liebes-Mühe, einem Stücke, welches zwar der Vollendung nach, aber schwerlich in Bezug auf den ersten Entwurf älter als Hamlet ist. Dasselbe behandelt bekanntlich ebenfalls eine ungesunde, vom praktischen abgewendete, wenn auch im Grunde genommen wohl nicht ernsthafte Neigung zum Studiren und mit Bezug darauf sagt Biron (A. I, Sc. 1 v. 143):

So schießt das Studium immer über's Ziel;
Weil es studirt zu haschen, was es wollte,
Vergißt es auszurichten, was es sollte. [1])

Diese Worte passen ganz auf Hamlet und die ihn von vornherein treffende Verschuldung. [2]) Seine Lebensaufgabe war offenbar, sich auf den Thron vorzubereiten, auf welchen er jedenfalls, namentlich aber bei Lebzeiten seines Vaters, Aussicht hatte. Es kann im Grunde genommen dahin gestellt bleiben, wie nahe oder wie entfernt diese Aussichten waren, doch hat Shakespeare

1) Aehnlich sagt Polonius, doch in Anwendung auf Erkenntniß des Einzelnen:

Uns Alten ist's so eigen, wie es scheint,
Mit unsrer Meinung über's Ziel zu gehn,
Als häufig bei dem jungen Volk der Mangel
An Vorsicht ist.

Den Werth des Studirens berührt ferner Shakespeare gleich im Anfang seiner Zähmung der Zänkischen (I, 1 v. 1—44. Sc. 2, v. 50—52), wo er mit einer gewissen Jugendfrische den Wissensdrang verherrlicht, aber auch der einseitigen Abwendung vom praktischen Leben und vom Lebensgenuß entgegentritt. Die Stelle ist um so interessanter, als wir in Lucentio den jungen Shakespeare, wie er in London seiner ruhmvollen Laufbahn entgegen geht, wieder erkennen möchten.

2) Auch Prospero im Sturm hatte dieselbe Schuld.

auch hier gerade so viel und so wenig darüber gesagt, als es das Interesse des Stückes erfordert. Nach allen darin enthaltenen Andeutungen und namentlich nach Hamlet's eigener Aeußerung (V, 2, 65) ist Dänemark, wie Friesen überzeugend erörtert hat [1]), ein Wahlreich und Hamlet zwar von seinem Stiefvater verdrängt worden, aber in einer formell-berechtigten Weise. Unsere Theilnahme für Hamlet würde geschwächt werden, wenn er sich als vollständig berechtigter Thronfolger widerstandslos hätte von der Regierung ausschließen lassen, während es andererseits ein schöner Zug ist, daß er die eigenen Hoffnungen hinter der auferlegten Pflicht offenbar zurückstellt. Jedenfalls aber hatte Hamlet auch nach der Heirath der Mutter Aussicht auf den Thron und es war gewiß nicht die geeignetste Vorbereitung darauf, wenn er wieder nach Wittenberg ging. Im richtigen Gefühle dessen, nicht bloß aus der natürlichen Antipathie, welche er als reiner Genußmensch gegen Wittenberg hatte, verlangt daher auch Claudius, daß Hamlet am Hofe bleiben sollte. [2]) Denn Gelehrsamkeit ist offenbar keine Regententugend und das Wissen hat nach Shakespeare's Anschauung, wie die oben citirten Stellen ergeben, an sich keinen Werth, sondern nur als Gabe Andern mitgetheilt. Wo eine solche Mittheilung nicht Statt findet, weder direkt noch durch die Ausbildung zum Beruf, hat das Studium den Charakter einer Liebhaberei, die sich der Mensch nur dann gestatten darf, wenn keine bestimmten Anforderungen an ihn gestellt werden. Demgemäß haben die vorzugsweise praktischen Juden in ihrer Ethik, den Sprüchen der Väter, sogar folgenden Satz des Rabbi Gamliel, Sohn des Rabbi Jehuda des Fürsten (Perek 2 Nr. 2): „wer nur Gelehrter ist, ohne sich einem bestimmten Berufe zu widmen, kommt zum Verderben und verfällt in Sünden."

Hamlet ist also schon in Bezug auf seine Ausbildung nicht ohne Schuld und bleibt es daher auch in Rücksicht auf die besondere ihm gestellte Aufgabe, wenn er ihr in Folge dessen nicht

---

1) Freih. v. Friesen, Briefe über Shakespeare's Hamlet. Leipzig 1864. S. 202 ff. — Ebenso Elze, Shakespeare's Hamlet. Leipzig 1857. S. 122.

2) Nach Bernhardy (Sh. Kaufm. v. Venedig. Altona, 1859) soll durch das Abschlagen des Gesuchs Hamlet's nur dessen schlechte Stellung zum König gegensätzlich zu Laertes gekennzeichnet und Hamlet absichtlich hintangesetzt werden. Dem widersprechen aber die vorhergehenden und folgenden Worte des Königs (I, 2, 110, 121).

gewachsen ist. Es werden ferner noch mehrere einzelne Züge hervortreten, die ihm als Schuld angerechnet werden müssen. Ueberhaupt aber ist Schuld und Naturfehler bei ihm in engem Zusammenhange, die Schuld liegt, wie Vischer[1]) es treffend bezeichnet, „in jenem Zwielichte, in welches jeder echt tragische Dichter die Schuld seines Helden stellt. Wir sollen Hamlet zürnen, wir sollen ihn aber auch bemitleiden und wir sollen nicht wissen, welches von beiden wir mehr thun sollen, wir sollen in jenen dunkeln Grund blicken, wo verantwortliche Freiheit und unüberwindliche Naturschranke des Charakters sich geheimnißvoll in einander schlingen."

Betrachten wir nun das Verhalten Hamlet's seiner Aufgabe gegenüber, so werden wir sehr bald den Grund von dem Nichterfüllen derselben in jener fehlerhaften Charakterbildung finden. Nachdrücklicher und zugleich poetischer konnte jene Aufgabe nicht zur Anschauung gebracht werden, als wie es der Dichter durch das unmittelbare Geheiß des Geistes geschehen läßt. Dabei ist nicht zu übersehen, daß Shakespeare mit offenbarer Absicht jeden Glauben an eine Täuschung durch die Gegenwart muthiger Kriegsmänner und des ruhigen, aufgeklärten Horatio ausschließt.[2])

Der Inhalt der Aufforderung des Geistes ist nun bloß der: „räche meinen Tod" (I, 5, 25), ferner „wenn du Natur in dir hast, leide es nicht" (I, 5, 81), offenbar meint er, daß der Mörder im Besitz des geraubten Thrones und der Gemahlin bleibt, —

---

1) Vischer, Kritische Gesänge. 2. Heft, S. XVI.

2) Die poetische Berechtigung der Erscheinung des Geistes ist schon durch Lessing als endgültig festgestellt anzusehn. Daß Shakespeare auch hierbei ganz auf dem Boden seiner Zeit steht und den Anschauungen derselben folgt, hat Tschischwitz (Shakespeare-Forschungen I, S. 45 ff., 219) nachgewiesen, nur kann ich das, was er S. 99 von der nekromantischen Kunst Hamlet's, seinem Bewußtsein von Macht über das Geisterreich sagt, nicht für gerechtfertigt halten. Außer den mehreren Stellen im Hamlet (I, 1, 165; 4, 56; 5, 166; II, 2, 385), worin der Glaube an Wunder behandelt ist, dürfte als besonders bezeichnend für Shakespeare's Ansicht in dieser Richtung noch folgende erscheinen. Lafeu sagt in Ende gut Alles gut (II, 3, 1): „Man sagt, es geschehen keine Wunder mehr, und unsere Philosophen sind dazu da, die übernatürlichen und unergründlichen Dinge alltäglich und trivial zu machen. Daher kommt es, daß wir mit Schrecknissen Scherz treiben, und uns hinter unsere angebliche Wissenschaft verschanzen, wo wir uns vor einer unbekannten Gewalt fürchten sollten."

endlich „doch wie du auch dies ausführst, beflecke nicht deine Seele", unternimm nichts gegen deine Mutter und überlasse sie ihrem Gewissen. Grade diese Unbestimmtheit, mit welcher die Aufgabe gestellt, wobei seiner ohnehin überwiegenden Reflexion ein so weiter Spielraum gegeben, und das Wie der Ausführung ganz der Ueberlegung anheim gegeben ist, erschwert es Hamlet so sehr, dieselbe zu erfüllen.

Ganz zutreffend ist von Roßmann [1]) ausgeführt, daß Hamlet seine Aufgabe von drei Standpunkten aus auffassen konnte, von dem der Blutrache, dem der göttlichen Gerechtigkeit und dem der Staatsstrafe und daß der Letztere der richtigste gewesen wäre. Grade diesen aber hat Hamlet nicht eingenommen, sondern sich auf die beiden andern gestellt. Nach seinen Aeußerungen zwar, namentlich in dem während des Gebets des Königs gesprochenen Monologe (III, 3 v. 75, 84, ferner A. I, 5 v. 31. A. II, 2 v. 610, 612) verfolgt er nur einen Act der Blutrache, diesem ist jedoch seine Natur und sein sittliches Denken entgegen und es wird ihm grade das am schwersten, was dem gewöhnlichen Menschen das natürlichste und leichteste gewesen sein würde. Er stellt sich daher auch auf den zweiten Standpunkt und denkt daran, sich zum Werkzeug der göttlichen Gerechtigkeit zu machen, wenn er sagt (V, 2 v. 10):

Daß eine Gottheit unsre Zwecke formt,
Wie wir sie auch entwerfen —

und wenn er sich überhaupt zu Anfang des Stücks (A. I, 5, 188) berufen hält, die aus den Fugen gegangene Welt wieder einzurichten und dann wieder gegen das Ende hin alles der Vorsehung anheim giebt. Man kann zwar mit Roßmann darin eine Ueberhebung und eine tragische Schuld Hamlet's finden, wenn auch jedenfalls nicht die einzige und nicht den Schwerpunkt des ganzen Dramas. Vielmehr ist dieser wie schon angedeutet hauptsächlich in der Natur Hamlet's zu suchen. Wie sehr diesem die Aufgabe widersteht, zeigt sich gleich im Anfang, als sie ihm gestellt wird, ja selbst noch vorher. Es ist sehr bezeichnend, daß er noch ehe er den Mörder kennt, auf Schwingen des Denkens und der Gedanken (as swift as meditation or the thoughts of love) zur Rache eilen will (I, 5, 29). Dann nach der Mittheilung bewegt er sich in springenden Empfin-

1) Im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 2. S. 333.

dungen und unnatürlichen Entschließungen. Er will alle Lieblings-Erinnerungen von der Tafel seines Gedächtnisses weglöschen und findet schon eine Art verzweifelter Befriedigung darin, daß er die Schurkerei des Königs der Schreibtafel anvertraut. Darauf bricht er in krampfhafte Lustigkeit und in Jagdrufe aus, — offenbar nicht oder wenigstens nicht bloß um die Freunde irre zu führen —, kann sich aber nicht entschließen, diesen das Gehörte mitzutheilen, wozu er (v. 55) schon Willens zu sein scheint. Gewiß wäre eine solche Mittheilung zunächst das Zweckmäßigste gewesen, was er thun konnte, mindestens eine solche an Horatio, auf den er sich verlassen konnte.[1]) Auch bei den Andern hätte ein hier gezeigtes Vertrauen ihm dazu dienen können, dieselben näher an sich zu ketten, sich eine Partei zu bilden und den Beweis für das Verbrechen zu verstärken. Statt dessen zieht sich Hamlet ganz auf sich selbst zurück, hält die Gefährten durch den auferlegten Schwur von sich ab und beschließt gleich sich wahnsinnig zu stellen. Schon der Entschluß dazu hat etwas Furchtbares und ist ein Beweis von der innern Zerrissenheit, welche damals schon in Hamlet herrschte. Der Dichter hat das Entsetzliche, welches in der Situation Hamlet's und seiner in Folge dessen nothwendig eintretenden völligen Isolirung liegt, wieder dadurch gemildert, daß Hamlet offenbar eine gewisse Befriedigung darin findet, mit Erfolg eine Rolle zu spielen (was sich namentlich in seiner Aeußerung nach dem Schauspiel A. III, Sc. 2 v. 386 zeigt) und daß er ferner die Narrheit wie Probstein als ein Stellpferd braucht, um dahinter seinen Witz abzuschießen[2]) und den von ihm verachteten Hofleuten bittre Wahrheiten zu sagen. Wie von einzelnen Auslegern der Wahnsinn Hamlet's als ein Act der Klugheit und eine zweckmäßige Maßregel hat angesehen werden können, ist selbst bei dem in der Quelle gegebenen Vorbilde nicht recht begreiflich; es ist klar, daß es

---

1) An andern Stellen ist dies im Hamlet auch angedeutet:

In A. III, 2 v. 350 sagt Rosencranz:

Gewiß, Ihr verschließt die Thür Eurer eignen Freiheit, wenn Ihr Eurem Freunde Euren Kummer verheimlicht.

In A. IV, 1, 38 der König:

Komm, Gertrud, rufen wir von unsern Freunden
Die klügsten auf, und machen ihnen kund,
Was wir zu thun gedenken, und was leider
Geschehn.

2) Wie es Euch gefällt. V, 4, 111.

Hamlet bei diesem Verhalten fast unmöglich wurde, sich Anhänger zu gewinnen, das Vertrauen des Volkes zu erwerben und die Aussicht auf den Thron zu behalten. Ebenso wurde dem König darin ein Mittel geboten, gegen Hamlet vorzugehn und ihn unschädlich zu machen, welches er dann auch, allerdings später als er konnte, und nur mit augenblicklichem Erfolge benutzt hat.

Mit diesen weitläuftigen und zweckmäßigen Anstalten hängt ein andres wesentliches Moment der Verschuldung Hamlet's zusammen, die Verzögerung des weiteren Handelns, welche allerdings hauptsächlich aus seiner vorherrschenden Neigung zum Reflectiren hervorgeht, ein Causalzusammenhang, den Shakespeare in sehr vielen Stellen hervorhebt, von denen ich nur die folgenden anführe.

Bängliches Erwägen
Ist schläfrigen Verzuges blei'rner Diener.
Richard III, IV, 3, v. 51.

Unsre Zweifel sind Verräther
Und lassen uns die Güter, die wir sonst erreichten,
Verlieren, weil wir den Versuch gescheut.
Maaß für Maaß I, 4, v. 77.

Wer klügelnd abwägt und dem Ziel entsagt,
Weil er vor dem, was nie geschehn, verzagt,
Erreicht das Größte nie.
Ende gut Alles gut I, 1, v. 239.

Am Stirnhaar laß den Augenblick uns fassen,
Denn wir sind alt und unsre schnellsten Schlüsse
Beschleicht der unhörbare leise Fuß
Der Zeit, eh' sie vollzogen sind.
Ende gut Alles gut V, 3, v. 39

Nie wird der flücht'ge Vorsatz eingeholt,
Geht nicht die That gleich mit. Von Stund' an nun
Sei immer meines Herzens Erstling auch
Erstling der Hand. Und den Gedanken gleich
Zu krönen, sei's gethan, so wie gedacht.
Macbeth IV, 1, v. 146.

Auch in Hamlet ist der schwächende Einfluß der Zeit auf den Willen von dem König im Schauspiel (III, 2, 196—223) ausführlich erörtert und dem dort Gesagten entsprechend sagt Horatio (V, 2, v. 404):

Laßt uns dies
Sogleich verrichten, weil noch die Gemüther
Der Menschen wild sind,

und der König (IV, 7, 114, 119):

Was man will thun,
Das soll man, wenn man will; denn dies „will“ ändert sich
Und hat so mancherlei Verzug und Schwächung,
Als es nur Zungen, Hände, Fälle giebt;
Dann ist dies „soll“ ein prasserischer Seufzer,
Der lindernd schadet.

In Folge jener Zögerung Hamlet's sind vom ersten zum zweiten Act zwei Monate verlaufen, ohne daß er in Verfolgung seiner Aufgabe weiter gerückt wäre, oder auch nur einen festen Plan dafür gefaßt hätte, wie dies aus dem Monolog am Schluß des zweiten Acts hervorgeht. Dieser Monolog und der Gang desselben ist so charakteristisch für Hamlet und ein so klarer Beweis für das über seine mangelhafte Natur Gesagte, daß wir etwas näher darauf eingehen müssen. Er schilt sich darin zunächst in Folge der Vergleichung mit dem Schauspieler, welcher in einer bloßen Fiction die Seele nach seiner Vorstellung zu einer naturwahren Darstellung zwingen könne, so daß seine ganze Erscheinung der innern Empfindung (conceit) nachkomme, — wieder eine Hindeutung auf die nöthige Harmonie zwischen Wollen und Thun. Hamlet stellt dann die eigenen wirklich vorhandenen Antriebe zur Rache daneben und nennt sich einen Schurken, einen Träumer, der für seinen Vater nichts sagen könnte, — naturgemäß hätte er doch gesagt: nichts thun könnte, — der sich selbst alles gefallen ließe, darauf ergeht er sich in Schimpfreden gegen den König und auch wieder gegen sich selbst, weil er sein Herz nur mit Worten und Flüchen entladen könne. Dann rafft er sich wieder auf und sagt: „wohlan, mein Kopf“ und es folgt hierauf der schnell gefaßte Plan, den König durch das Schauspiel zu prüfen: „wenn er nur zuckt, so weiß ich meinen Weg“; der Verlauf der Handlung ergiebt aber, daß er ihn gar nicht weiß. Er giebt nun als Grund seines Anschlags an, daß der Geist, den er gesehn, vielleicht ein Trugbild gewesen, das bei seiner Schwachheit und Melancholie ihn getäuscht haben könne. Dieses Motiv ist offenbar nur halb wahr und sein Plan mindestens ebenso dem instinctiven Widerwillen gegen die entscheidende That und dem Bemühen eine verzögernde Maaßregel zu finden, als nachträglichen Bedenken über die Erscheinung des

Geistes zuzuschreiben, den er doch früher für ein ehrliches Gespenst gehalten hatte.

Der ganze Gedankengang des Monologs zeigt also eine krankhafte Geistesbeschaffenheit und das bereits bezeichnete Zurücktreten des Willens hinter dem Gedanken, es wird aber darin ganz richtig auf Elemente hingewiesen, welche den Zustand zum Theil bedingen, auf den Mangel an Galle und auf Melancholie. In ersterer Beziehung werden wir allerdings Hamlet wieder nur theilweise Recht geben können. Denn es fehlt ihm nicht an einer gewissen Empfindlichkeit, an Neigung zum Aerger, wie denn überhaupt ein gesteigertes Empfindungsvermögen sein Wesen und seinen Charakter wesentlich bedingt. Dasselbe äußert sich sowohl als tiefes Gefühl für Wahrheit und Recht, für das Gute und Schöne, andrerseits auch als krankhafte Reizbarkeit. Da jedoch Hamlet keinen Ehrgeiz, nur Eitelkeit besitzt, so zeigt sich die Empfindlichkeit in Bezug auf seine Person blos in Kleinigkeiten, nur für Andre empfindet er jede Verletzung derselben lebhaft. In diesem Mangel an Ehrgeiz, an Eigennutz und theilweise an Galle ist ihm derjenige Sporn zum Handeln genommen, welcher gewöhnliche Menschen dazu anzutreiben pflegt und welcher auch ihm, wenn er ihn gehabt hätte, die Erfüllung seiner Aufgabe ungleich leichter gemacht hätte.

Was das andre von Hamlet erwähnte Moment, welches für ihn erschwerend wirkt, die Schwachheit (weakness) und die Melancholie (melancholy) oder vielmehr das melancholische Temperament betrifft, so wird es wohl keinem Zweifel unterliegen, daß dieses bei ihm vorherrschend ist, wenn wir auch finden, daß er zugleich, wie überhaupt selten ein Temperament ungemischt erscheint, cholerisch und phlegmatisch ist, sogar Elemente des Sanguinischen dürften in ihm liegen, welche aber durch die Erschütterung seines Gemüths in Folge der gehabten Erfahrungen zurückgedrängt worden sind, und sich nur noch in einer gelegentlich auftauchenden Neigung zu Scherz und Satire zeigen. Es gewährt Interesse und Beweis für das vorstehend Gesagte, wenn wir die verschiedenen Aeußerungen Shakespeare's über Melancholie im Hamlet und anderwärts vergleichen und etwas näher betrachten. Sie sind verhältnißmäßig zahlreich und ergeben augenscheinlich, daß er über diesen Punkt viel nachgedacht und beobachtet und insbesondere die Geisteskrankheit Melancholie, eine Form des Wahnsinns von dem melancholischen Temperament

wohl unterschieden hat. Freilich braucht er für beide so verschiedene Begriffe den Ausdruck melancholy [1]) und es ist manch-

1) Auch sonst ist das Wort melancholy, so wie die deutsche Bezeichnung Melancholie und die entsprechenden Wörter in andern Sprachen im verschiedensten Sinne gebraucht worden. Ursprünglich diente sie bei den alten Griechen, welche das Wort zuerst brauchten, dazu, um einer Theorie über den körperlichen Sitz und Ursprung von Geistesstörung, den man in die Galle verlegte, Ausdruck zu geben und es wurden demgemäß die entgegengesetztesten Erregungen des Gemüths in verschiedenen Zeiten und Sprachen mit den hieraus gebildeten Worten bezeichnet. So bedeutet auch noch bei Shakespeare choler Zorn und Aerger, worüber er häufig in Wortspielen sich ergeht und aus diesem Begriff ist auch die entsprechende Bezeichnung cholerisches Temperament hervorgegangen. Unter Melancholer, schwarze Galle, dagegen verstand man das Gegentheil, gemüthliche Niedergeschlagenheit, Gedrücktheit. Doch ist erst in der neuern Zeit dieser Begriff der herrschende geworden. Die alten Schriftsteller verbanden zunächst (nach Pritchard) diesen Begriff keineswegs mit dem Ausdruck Melancholie, sondern den des Wahnsinns überhaupt. Von anderer Seite (Dr. Dan. Tuke) ist Pritchard widersprochen und seine Aufstellung für ungenau erklärt worden. Hippokrates habe zwar mitunter jenes Wort auch für Wahnsinn im Allgemeinen gebraucht, doch an andern Stellen die Melancholie vom Wahnsinn dadurch unterschieden, daß bei jener jede gewaltsame Erregung fehle, einmal sage er auch in seinen Aphorismen, daß die anhaltende Fortdauer von Furcht oder Betrübniß ein Symptom der Melancholie wäre. Neuere Schriftsteller (vor Esquirol) haben dann dieses Wort zur Bezeichnung geistiger Störung in einer bestimmten Richtung gebraucht, sei es, daß dieselbe von Traurigkeit oder Lustigkeit begleitet sei. Henry More wendete melancholy als gleichbedeutend mit Enthusiasmus an und bezeichnete den Zustand derselben als eine Art Rausch, ähnlich dem durch Wein verursachten. Milton hat melancholy im Sinn von gedankenvoller Betrachtung genommen und dieselbe in einem längern schönen Gedichte il penseroso verherrlicht und mit den Worten angerufen:

but hail thou goddess, sage and holy,
hail divinest melancholy —

Allerdings soll das Gedicht die Anschauung eines Melancholikers geben und in dem Seitenstück dazu l'allegro, welches die entgegengesetzten Empfindungen darstellt, wird die Melancholie als Tochter des Erebus (Cerberus nach der gewöhnlichen Lesart) und der schwärzesten Mitternacht für immer in dunkle kimmerische Wüste verwiesen. Als Begriffsbestimmung ist also der Bezeichnung Miltons nicht zu viel Werth beizumessen, wenn auch dadurch die damals noch herrschende Unklarheit der Begriffe über diesen Punkt einerseits bewiesen erscheint, andererseits zu deren Vermehrung beigetragen worden sein mag. Erst allmählich und nach seiner Zeit ist der Begriff geistiger Niedergeschlagenheit mit dem Wort dauernd verbunden worden und es wird nun unter Melancholie (melancholia) dieser Zustand als ein dauernder, krankhafter, meist unheilbarer, und eine Form des Wahnsinns; dagegen unter melancholy, dem melancholischen Temperament nur eine entsprechende Naturanlage

mal schwer zu sagen, ob er das eine oder andere damit meint. Oft sind auch wohl Gemüthsverfassungen damit bezeichnet, bei welchen beides in einander übergeht und manchmal werden von Personen im Drama Zustände anderer mit den Symptomen wirklichen, schon vorhandenen oder sich erst entwickelnden, Wahnsinns bezeichnet, wenn diese Personen nur die Anlage dazu und ein entsprechendes Temperament oder augenblickliche Erregungen zeigen, mitunter beruht auch eine solche Schilderung an sich richtiger Zustände auf bloßer Voraussetzung und Irrthum der Person, welche sich darüber äußert. Abgesehen von dieser in der Auffassung der Letzteren und in der jedesmaligen Situation liegenden Verschiedenheit zeigt der Dichter die Melancholie in beiden Bedeutungen des Wortes, wenn auch oft nur beiläufig, in den mannigfaltigsten Formen und Verbindungen und führt sie auf die verschiedensten Ursachen zurück, wobei sich immer eine klare Anschauung auf seiner Seite, nirgends eine Vermengung der Begriffe zeigt, wenn auch im einzelnen Falle Temperament und Krankheit, in der Wirklichkeit wie bei den von Shakespeare vorgeführten Personen, oft nahe zusammenliegend und gewissermaßen im Uebergange begriffen erscheinen. Dies ist augenscheinlich auch bei Hamlet einigermaßen der Fall, wenn ihm auch ein krankhafter Zustand nur in sehr geringem Maße zugeschrieben werden kann, was auch nach dem oben gesagten mit dem Wesen der Tragödie sich nicht vertragen würde.[1]) Bei Hamlet bedeutet

verstanden. Der Unterschied beider besteht namentlich darin, daß der an der Geisteskrankheit leidende nicht mehr die Kraft und das Vermögen hat, die geistige Niedergeschlagenheit zu bekämpfen und daß sie immer bei ihm vorherrscht, während dies beim melancholischen Temperament nicht der Fall ist, wenn auch ein zu großes Nachgeben und Pflegen desselben zur Geisteskrankheit führen kann. So kommen wir fast wieder auf die scheinbar so unsinnige Definition des Polonius (II, 2, v. 93):

Eur' edler Sohn ist toll,
Toll nenn' ich's: denn worin besteht die Tollheit,
Als daß man gar nichts anders ist als toll?

welche gerade mehr auf die Melancholie, als auf die mit lichten Augenblicken wechselnde eigentliche Tollheit paßt.

Man vergleiche über vorstehendes namentlich Bucknill (the psychology of Shakespeare. London 1859), dem wir im wesentlichen gefolgt sind.

1) Dennoch haben ihm manche, auch sachverständige Aerzte wirklichen Wahnsinn zugeschrieben z. B. A. O. Kellog (Shakespeare's Delineations of Insanity, Imbecility, and Suicide, New-York 1866), welcher ausführt (S. 36), daß bei wirklichem melancholischem Wahnsinn in vielen Fällen die

also die Melancholie, von der er befallen ist und von welcher namentlich er selbst spricht, hauptsächlich und im wesentlichen nur das melancholische Temperament, während allerdings sein Zustand von den andern Personen des Stücks als Geisteskrankheit aufgefaßt und daher auch eine solche mit jenem Wort bezeichnet werden soll. Namentlich ist die Bezeichnung, so wie die Vermeidung des Wortes an folgenden Stellen bemerkenswerth.

In der Quartausgabe von 1603 frägt der König den Hamlet gleich bei dessen erstem Auftreten:

> what meanes these sad and melancholy moodes?

während in der vollständigen Ausgabe diese Worte nicht gebraucht sind und die Vorhaltung sich direct auf die Trauer Hamlet's um des Vaters Tod richtet. Ferner kehren jene Ausdrücke sad und melancholy wieder in der von seinem Standpunkt aus allerdings fingirten Auseinandersetzung des Polonius über die Entwickelung der Gemüthskrankheit Hamlet's, worin wir indeß nach dem Urtheil Sachverständiger richtige Beobachtungen solcher Krankheiten und Anhaltspunkte für die Art finden, wie der Dichter über den Grund und die Ausbildung derselben gedacht und nachgedacht haben mag. Beide Ausdrücke zugleich finden sich aber an jener Stelle nur in der Ausgabe von 1603, wo die Aufzählung und Reihenfolge der Erscheinungen erheblich anders ist als im jetzigen Text und wo seltsamer Weise die Melancholie vor die Schwachheit gestellt, von der ersteren ausgegangen und mit der Raserei geendigt wird. Es heißt nämlich dort:

> Now since which time, seeing his love thus cross'd,
> — — — — — — — — — — — — — —
> He straitway grew into a melancholy,
> From that unto a fast, then unto distraction,
> Then into a sadnesse, from that unto a madnesse,
> And so by continuance, and weaknesse of the braine
> Into this frensie, which now possesseth him.

Verstandeskräfte nicht nur nicht gestört, sondern erhöht und besonders thätig erscheinen, während der Wille und die Empfindungen durch Krankheit afficirt sind. Aber wenn dies auch bei vielen Geisteskranken der Fall sein mag und sie somit ein der Erscheinung des Hamlet entsprechendes Bild geben mögen, so kann doch ein bloßes Mißverhältniß der Kräfte bei noch gesunden Personen ganz ähnliche Erscheinungen hervorbringen und Shakespeare hat offenbar ein Charakterbild, nicht die Darstellung einer Geisteskrankheit geben wollen.

Der jetzige Text dagegen lautet (II, 2, 145):

> And he, — — —
> Fell into a sadness; then into a fast;
> Thence to a watch; thence into a weakness,
> Thence to a lightness; and by this declension,
> Into the madness wherein now he raves.

Hätte hier blos das müßige Geschwätz und die Erfindung des Polonius gegeben werden sollen, so würde der Dichter keine Veranlassung gehabt haben, die ziemlich correcten Verse der ersten Ausgabe später zu ändern. In Ansehung des Versmaaßes kommen zwar Unregelmäßigkeiten vor, aber in beiden Stellen und gewiß nur beabsichtigte, dem Inhalt der Rede anpassende.

Es fällt namentlich auf, daß in der spätern Ausgabe, in welcher die Ausdrücke und Uebergänge überhaupt milder sind, an beiden Stellen die Melancholie keine Erwähnung findet und es sieht fast so aus, als hätte der Dichter dieselbe absichtlich bei Hamlet nicht mit wirklichem Wahnsinn in Verbindung bringen wollen, nicht einmal in der eingebildeten Vorstellung des Polonius.[1])

In andern Stücken dagegen wird die Melancholie von Shakespeare als Vorstufe des Wahnsinns ausdrücklich bezeichnet und die Entwickelung desselben in einer der obigen Auslassung des Polonius entsprechenden Weise, einmal sogar noch ausführlicher dargestellt, allerdings in Dramen aus der frühesten Zeit des Dichters, als er voraussetzlich noch eine andre Anschauung darüber hatte, als zur Zeit der Vollendung des Hamlet. Jene ausführlichere Darstellung findet sich in der Komödie der Irrungen, wo die Entwickelung des allerdings vermeintlichen Wahnsinns des Antipholus von Ephesus folgendermaßen geschildert wird (V, 1 v. 45—47. 68—86):

> Die letzte Woche war er trüb' und still,
> Und finster, ganz ein andrer Mann wie sonst;
> Doch erst heut Nachmittag ist seine Krankheit
> Zu diesem höchsten Grad von Wuth gesteigert.
> — — — — — — — — — — — —
> Und deshalb fiel der Mann in Wahnsinn endlich.
> Das gift'ge Schrein der eifersücht'gen Frau
> Wirkt tödtlicher als tollen Hundes Zahn.
> Es scheint, Dein Zanken hindert ihn am Schlaf,
> Und daher kam's, daß ihm der Sinn verdüstert.

---

1) Vgl. Charles Knight, studies of Shakespeare. London, George Routledge 1868. S. 59.

Du sagst, sein Mahl ward ihm durch Schmähn verwürzt;
Unruhig Essen giebt ein schlecht Verdaun,
Daher entstand des Fiebers heiße Glut;
Und was ist Fieber, als ein Wahnsinn-Schauer?
Du sagst, Dein Toben störte seine Lust;
Wo süß Erholen mangelt, was kann folgen,
Als trübe Schwermuth und Melancholie,
Der grimmigen Verzweiflung nah verwandt?
Und hinterdrein zahllos ein siecher Schwarm
Von bleichen Uebeln und des Lebens Mördern?
Das Mahl, den Scherz, den süßen Schlummer wehren,
Verwirrt den Geist und muß den Sinn zerstören;
Und hieraus folgt: durch Deine Eifersucht
Ward Dein Gemahl von Tollheit heimgesucht.

In demselben Sinne ist die Melancholie in dem ziemlich gleichzeitigen Vorspiel zur Zähmung der Widerspenstigen in folgenden Versen erwähnt, für welche die alte, nicht Shakespeare'sche, Bearbeitung des Stückes kein Vorbild gegeben hat (v. 133 ff.):

Denn also halten's Eure Aerzte dienlich,
Weil zu viel Trübsinn (sadness) Euer Blut verdickt,
Und Traurigkeit (melancholy) des Wahnsinns (frenzy) Amme ist.
Deshalb schien's ihnen gut, ihr säht dies Spiel,
Und lenktet Euren Sinn auf muntern Scherz:
Dadurch wird Leid verbannt, verlängt das Leben.

Eine weitere, leider nur andeutende Erörterung über Traurigkeit und Melancholie finden wir in der Verlornen Liebesmühe, wo die vier Temperamente und deren Mischung ausdrücklich erwähnt werden. Diese Mischung, sowie die ganze Charakterbildung Hamlet's stimmt ganz zu der oben berührten Anlehnung Shakespeare's an die Philosophie des Giordano Bruno, nach welcher alle Erscheinungen aus der Mischung und Verbindung wechselnder Stoffe erklärt werden; wir können jedoch hier nicht weiter darauf eingehen und müssen auf das erwähnte Buch von Tschischwitz verweisen. Die bezeichnete Stelle ist folgende (A. 1, Sc. 2, 1—10, 80—85):

„Armado. Woran erkennt man es, Junge, wenn ein Mann von hohem Geist melancholisch wird.

Motte. Ein großes Kennzeichen ist es, Herr, wenn er betrübt (sad) aussehen wird.

Armado. Wie, Betrübniß ist ja damit ein und dasselbe!

Motte. O nein, bei Leibe, nein!

Armado. Wie kannst du Betrübniß und Melancholie unterscheiden, mein zarter Juvenil?

Motte. Durch eine faßliche Demonstration ihres Wirkens (of the working).

— — — — — — — — — — — — — — —

Armado. Wer war Simson's Geliebte?

Motte. Ein Weib.

Armado. Von welchem Temperament (complexion)?

Motte. Von allen vieren, oder dreien, oder zweien, oder von einem unter den vieren."

In dieser Stelle scheint, wie aus dem Zusammenhang mit den letzten Worten hervorgeht, mit Melancholie das melancholische Temperament gemeint und solches dabei nur von Motte, nicht von Armado richtig aufgefaßt zu sein, da er es in Verbindung mit den Wirkungen bringt. Denn die Betrübniß, welche Armado damit identificiren will, ist selbst eine Wirkung äußerer Dinge auf den Menschen, das melancholische Temperament dagegen, — auch die Melancholie als Krankheit — etwas innerliches und wirkt nach außen, zunächst allerdings dadurch, daß der Mensch selbst, seine ganze Anschauung, Willenskraft und Thätigkeit davon beeinflußt wird, und zwar in einer lähmenden Weise. Armado bezeichnet übrigens anderwärts mit Melancholie wieder die Krankheit, indem er (I, 1, 233) sagt oder vielmehr schreibt:

Belagert von der düsterfarbigen Melancholie (sable coloured melancholy), empfahl ich den schwarzdrückenden Humor (black oppressing humour) der allerheilsamsten Arznei deiner Gesundheit athmenden Luft.

An einer andern Stelle (Was Ihr wollt, II, 4, 113 ff.) wird die Krankheit Melancholie von Shakespeare ebenfalls mit einer Farbe gekennzeichnet, und zwar mit der, welche sie in der äußern Erscheinung des Menschen hervorruft:

Sie sagte ihre Liebe nie,
Und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe
Den Wurm, an ihrer Purpurwange nagen;
Sich härmend, und in bleicher, welker Schwermuth
(And with a green and yellow [grün und gelber] Melancholy)
Saß sie wie die Geduld auf einer Gruft,
Dem Grame lächelnd.

In dieser kurzen Schilderung sind nach dem Zeugniß Sachverständiger die Wirkungen einer durch unglückliche Liebe herbeigeführten Wahnsinnsform, des sogenannten Liebesfiebers (febris amatoria, chlorosis oder green sickness) ganz naturgetreu dargestellt, nach dem weitern Verlauf des Gesprächs ist auch — dem gewöhnlichen Gange der Krankheit entsprechend — der Tod als Ende dieses Wahnsinns vorausgesetzt, und das Bild wird

gleich darauf vom Dichter wiederholt, indem in Scene 5 v. 3 Fabian sagt:

> Wenn ich einen Gran von diesem Spaß verloren gehn lasse, so will ich in Melancholie zu Tode gebrüht werden (boiled to death with melancholy).

Da die häufigste Ursache des Wahnsinns Hochmuth und Stolz ist, so hat auch damit Shakespeare die Melancholie als Wahnsinnsform in Verbindung gebracht und dabei die zutreffenden Symptome angegeben. In Troilus und Cressida sagt Ajax von Achill, als daran gezweifelt wird, daß er, wie Patroclus behauptet, krank sei (II, 3, 93):

> Ja doch, löwenkrank, krank an einem stolzen Herzen. Ihr mögt's Melancholie nennen, wenn Ihr höflich von dem Manne reden wollt, aber bei meinem Haupt, 's ist Stolz.

Dann folgen mehrere Erörterungen über diesen Stolz und derselbe wird von Ulysses folgendermaßen, — unverkennbar als der so häufige in den verschiedensten Formen auftretende sogenannte Größenwahnsinn charakterisirt (II, 3, 174 folg.):

> Den Grund verschweigt er;
> Dem Strome seiner Stimmung folgt er nach,
> Und weigert jedem Ehrfurcht und Gehorsam
> In selbstisch eigenwilliger Verstocktheit.
> — — — — — — — — —
> Ein Stäubchen, die Verhandlung zu erschweren,
> Macht er zum Berg; er ist an Größe krank;
> Ja, mit sich selbst nur redend, schnaubt sein Hochmuth,
> Und ihm versagt der Athem. Eigendünkel
> Erregt sein Blut durch so erhitzten Schwulst,
> Daß, zwischen Denkkraft und Vollführungskunst,
> (t'wist his mental and his active parts)
> Das Königreich Achill voll Aufruhr tobt
> Und niederwirft sich selbst. Was red' ich viel?
> So pestkrank ist sein Stolz, daß jeder Todtenfleck
> Ruft „keine Rettung".

So weit auch der hier gezeichnete Größenwahnsinn oder nur die Disposition dazu, welche wir dem Achilles, wie ihn der Dichter auftreten läßt, allein zuschreiben können, von der Melancholie Hamlet's abliegt, so erinnert doch an dessen Zustand der in jenen Versen berührte Kampf zwischen Denkkraft und Vollführung und wir werden unter Anführung einer ganz ähnlichen Stelle aus Julius Cäsar auch bei Hamlet auf den Zustand der Erregung zu sprechen kommen (S. 34), in welchen

sich der Kampf und die Disharmonie der Kräfte auflöst. Auch bei dem von Hamlet so grundverschiedenen Macbeth ist unter demselben Bilde der Zustand der Aufregung vor einer furchtbaren That als im Widerstreit gegen das eigentliche Handeln stehend dargestellt (I, 3, 139):

> My thought, whose murder yet is but fantastical,
> Shakes so my single state of man, that function
> Is smother'd in surmise, and nothing is,
> But what is not.

Die Stelle ist meist nicht richtig und ungenau übersetzt, s. Delius Ausg. Anmerkung hierzu. Delius übersetzt und erklärt richtig: die Vorstellung Macbeth's, dessen Mordthat bis jetzt in der Einbildung besteht, erschüttert so den kleinen Menschenstaat, den er in seiner Einzelheit bildet, daß die Lenkung oder Thätigkeit dieses Staates in Grübelei erstickt wird, und für ihn nichts vorhanden ist, als nur das in Wirklichkeit Nichtvorhandene.

Der Größenwahnsinn äußert sich natürlich in verschiedenen Richtungen, je nach der Beschäftigung oder Neigung des davon Befallenen; beim Achill war es der Ehrgeiz des Kriegers, dessen krankhafte Uebertreibung dargestellt ist und in Uebereinstimmung damit wird auch von Jacques in seiner Erörterung über die Melancholie bei verschiedenen Ständen (Wie es Euch gefällt, IV, 1, 13) die des Soldaten als ehrgeizig bezeichnet. Wie Jacques in seiner kurzen Rede, so hat auch Shakespeare die Melancholie, — die wirkliche Krankheit wie das Temperament, — mit den verschiedensten Charakterformen und Personen in Verbindung gebracht, theils als die Folge, theils als die Ursache oder mitwirkenden Umstand bei allerlei Gemüthsbewegungen. Die Verschiedenheit, welche die Melancholie ihrer Wurzel nach in Ursache und Wirkung zeigt, so wie die Schwierigkeit sie zu verstehn und zu behandeln, hat der Dichter selbst in einer wenn auch sonst etwas dunkeln Stelle deutlich ausgesprochen (Cymbeline IV, 2 v. 203):

> O Melancholie,
> Wer maß je Deine Tiefe? Fand den Boden?
> Zu rathen, welche Küst' am leichtesten
> Der schwerbeladnen Sorg' als Hafen dient?

Auch hier ist die Melancholie als Krankheit mit tödtlichem Verlauf gedacht, da sie als die Ursache von Imogens Tod angesehn wird.

Bei Hamlet muß uns aus den obigen Gründen die Melancholie hauptsächlich als Temperamentsform, als ein Element seines Charakters beschäftigen. Sie kommt als solche bei Shakespeare in der ausführlichen Darstellung auftretender Personen doch nur in wenigen derselben vor; außer im Hamlet hat er das melancholische Temperament nur im Jacques in Wie es Euch gefällt und im Antonio (Kaufmann von Venedig) ausführlich dargestellt, bei Ersterem ebenfalls in Verbindung mit überwiegender Reflexion und zurücktretendem Willen und Thätigkeitstrieb, bei beiden mit der Abwendung vom Genuß.[1] In einer ähnlichen Beziehung zum Wohlleben, zum Leiden und Handeln wie bei Antonio erscheint die Melancholie bei der Königin in Richard II. Bei ihr treten zu dem durch den Ueberfluß erzeugten Mißbehagen auch noch böse Ahnungen hinzu und damit nähert sie sich wieder Hamlet an. Es zeigt sich also bei ihr die Melancholie mit grundloser Furcht verbunden, nämlich zu einer Zeit wo sie durchaus keine Kenntniß der gefährlichen Situation hat, in welcher sie, wie der König, ihr Gemahl, sich befindet. In ähnlicher Verbindung wird die Melancholie auch in Julius Cäsar erwähnt, wo Messala in Bezug auf den Selbstmord des Cassius, dessen Veranlassung die irrthümliche Annahme einer erlittenen Niederlage war, ausruft (V, 3, 66):

> Mißtraun in gut Geschick schuf diese That.
> Verhaßter Irrwahn, Du des Trübsinns Kind!
> (melancholy's child)
> Was zeigst Du doch der bangen Seele Dinge,
> Die gar nicht sind?

Damit hat der Dichter eine neue Seite der Krankheit Melancholie berührt, welche in vielen Fällen grundlose Furcht zur Ursache und als hauptsächlichstes Symptom hat. In Richard II. findet darüber eine verhältnißmäßig sehr lange und ausführliche Erörterung (II, 2, 1—40) statt, welche den wirklichen Krankheitserscheinungen völlig entspricht. Als die sorgenlose Existenz, neben der Naturanlage, die hauptsächlichste Ursache der hier dargestellten melancholischen Gemüthsbeschaffenheit aufhört, als das Unglück über sie hereinbricht und ihr Gemahl in schmachvoller Erniedrigung durch die Straßen Londons geführt wird, da erscheint sie

---

1) Diese beiden Charaktere sind weiter unten in den Aufsätzen über die betreffenden Stücke näher und auch in Beziehung auf Hamlet erörtert.

wie Antonio nach einer ähnlichen Katastrophe, von ihrer Schwermuth geheilt und wendet sich dem thätigen Leben zu, indem sie ihren Gemahl zu löwengleichem Widerstand und Kampf anreizt (V, Sc. 1, 27—33).

Hiernach wird also die Melancholie und jede melancholische Disposition vom Dichter fast durchgängig als in einem Widerstreit und Gegensatz zum Handeln und zur thätigen Natur des Menschen befindlich dargestellt. Nur einmal wird sie als ein Reizmittel zum Handeln erwähnt, da ist es aber eine schwarze verbrecherische That, welche dadurch erzeugt werden kann. Diese merkwürdige Bezeichnung der Melancholie findet sich im König Johann (III, 3, 42), wo derselbe den Hüter des Prinzen Arthur, Hubert, zu dessen Ermordung anreizt, wobei die Melancholie wieder mit ähnlichen Worten wie von Christoph Schlau und Polonius, als zur Fassung eines Mordanschlags geeignet erwähnt wird:

> Und hätte Schwermuth, jener düstre Geist,
> (that surly spirit melancholy)
> Dein Blut gedörrt, es schwer und dick gemacht,
> Das sonst mit Kitzeln durch die Adern läuft —

Von dieser mehr allgemeinen Erörterung, welche zwar als Abschweifung angesehen werden kann, welche uns aber für das richtige Verständniß des Dichters und seiner Darstellung des Hamlet-Charakters um so wichtiger erscheint, als gerade bei diesem eine natürliche Gemüths- und Charakteranlage, wie sie hier aufgestellt ist, von manchen Seiten ganz in Abrede gestellt[1]) und im Gegentheil das Verhalten Hamlet's nur aus der Situation und seinen Erlebnissen erklärt worden ist, und als ferner über das Vorhandensein und den Grad einer geistigen Störung bei Hamlet die verschiedensten Ansichten aufgestellt worden sind, kehren wir wieder zu den Selbstgesprächen Hamlet's zurück, da wir darin den unmittelbarsten Aufschluß über sein Wesen zu finden erwarten dürfen, wenn wir auch, wie schon gezeigt, nicht jedes Wort von ihm als richtige Erklärung der Empfindung hinnehmen können. Kein Stück Shakespeare's ist reicher an Monologen des Helden und dennoch herrschte so lange Dunkelheit über dessen Charakter! In jedem Act bis zum letzten finden

1) z. B. Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 127. Oechelhauser, Hamlet, für die deutsche Bühne bearbeitet. Berlin 1870. Einleitung S. 11.

wir außer mehreren kleineren je einen längern Monolog Hamlet's und im fünften vertritt die zwanglose Reflexion auf dem Kirchhofe die Stelle eines solchen. Vor allen anderen werden die Monologe im dritten und vierten Act, zu denen wir nun übergehen, als die klarsten Charakteroffenbarungen Hamlet's und als die bequemsten Schlüssel zum Verständniß der ganzen Dichtung betrachtet. Auch Verfasser war dieser Ansicht und ist es in sofern noch jetzt, als die lähmende Wirkung der Reflexion in jenen Monologen klar ausgesprochen ist. Dennoch bieten sie für das Verständniß große Schwierigkeiten und wir möchten behaupten, daß wir dieselben, wenn wir sie sonst am meisten bewunderten, jetzt am ersten vermissen könnten. Denn so schön sie auch sind, wir halten sie für das Verständniß des Ganzen im Grunde genommen für unnöthig, und sie fügen sich demselben am wenigsten organisch ein.

Daß der Monolog des dritten Acts nicht klar ist, ergiebt schon die große Verschiedenheit der darüber von den namhaftesten Autoritäten geäußerten Ansichten. Nach der gewöhnlichen Annahme hat Hamlet dabei die Absicht sich selbst zu tödten und wird durch Reflexion über das Jenseits davon abgehalten, nach einer anderen [1]) philosophirt er blos im Allgemeinen und nach einer dritten, von Tieck und Friesen [2]) vertretenen, ist das Selbstgespräch auf die Todesgefahr zu deuten, welche Hamlet bei seiner Unternehmung von außen droht. Bei unbefangener Betrachtung des Textes wird man wohl bei der ersten Ansicht bleiben müssen, wenn man auch, der zweiten sich nähernd, eine philosophische Verallgemeinerung der Betrachtung bei Hamlet immerhin voraussetzen darf. Für die dritte Ansicht ist gar zu wenig Anhalt vorhanden, ihr widerspricht der ganze Gang des Monologs und daß Hamlet nirgends die ihm drohenden Gefahren erwähnt oder bezeichnet. Das Bedenken der äußern Gefahr, welche in der vorliegenden Situation allerdings vorhanden war, ist überhaupt niemals der Grund, welcher Hamlet vom Handeln abhält, vielmehr stürzt er sich bei Gelegenheit muthig, ja tollkühn in die Gefahr hinein. Auch die vielfach erörterte Bedeutung von a bare bodkin kann hier nicht in die Wagschale fallen und als Argument für die Tieck'sche Ansicht dienen, da man von der unrich-

---

1) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 135.
2) Frh. v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 228 ff.

tigen Uebersetzung der Worte durch Schlegel absehn und auch der Selbstmord ebenso, ja noch besser, mit einem bloßen Dolche, als mit einer Nadel ausgeführt werden kann.

Ein Licht auf den Monolog wird offenbar dadurch geworfen daß die große Aehnlichkeit mit einigen Sonnetten Shakespeare's (29, 32, 64, 71, 72, namentlich 66) darauf hinweist, darin eine Ablagerung düsterer Stimmungen und eigner Gefühle des Dichters zu suchen. Es ist bemerkenswerth, was Vischer hierüber (Kritische Gänge, Heft 2, S. 115) sagt, doch gehen wir nicht soweit, dem Dichter, wie er es thut, persönlich eine schwächliche und furchtsame Anschauung über das Jenseits beizumessen. Die von Vischer citirte Stelle aus Maaß für Maaß (III, 1, 118—132) drückt allerdings mit entsetzlicher Wahrheit die Furcht vor dem Tode aus und wir möchten ihr in dieser Beziehung noch den Traum des Clarence (Richard III, 4, 1—63) an die Seite setzen, selbst die oben citirte Stelle aus Ende gut Alles gut (II, 3, 1, f. S. 12 Anm. 2) scheint für Vischer's Ansicht zu sprechen, doch wie oft preist andrerseits Shakespeare die Verachtung des Todes, wenn er der Ehre und andern Gütern gegenüber gestellt ist, mit welcher Fassung läßt er z. B. den Posthumus dem Tode entgegen gehn, während ihm dessen Schrecknisse zwar mit einer Art Laune, aber doch erschreckend genug und ähnlich wie in Hamlet's Monolog von dem Kerkermeister vorgehalten werden (Cymbeline V, 4, 152—198). Auch sollte man meinen, daß bei einer so zu sagen furchtsamen Anschauung der Dichter solche Darstellungen eher vermieden als ausführlich und lebendig gezeichnet haben würde. Das Auffallendste und Störendste bei dem Monologe — und darin liegt wieder für jene dritte Ansicht eine Art Rechtfertigung —, finden wir dagegen in dem bis jetzt unseres Erachtens noch nicht genug hervorgehobenen Umstande, daß Hamlet gerade da Selbstmordgedanken hat, wo er einen unmittelbaren Zweck, die Entlarvung des Königs durch das Schauspiel verfolgt, wo er in einem Unternehmen begriffen ist, welches seiner Natur offenbar zusagt, einen nahen Erfolg verspricht und in der That demnächst gewährt. Man könnte zwar behaupten, daß grade weil eine Entscheidung in Kürze bevorsteht, der Gedanke an Selbstmord ihm nahe tritt, aber auch sein ganzes Verhalten in den vorangehenden und folgenden Scenen stimmt dazu nicht. Es ist daher um so bemerkenswerther, daß die Ausgabe von 1603 diesen Monolog vor den oben erwähnten des zweiten Actes

setzt, wo er an sich passender stehn dürfte. Die Aenderung möchten wir daher nicht für eine glückliche halten und es könnte in Uebereinstimmung mit dem oben Gesagten die Ansicht mit einiger Berechtigung aufgestellt werden, daß der Dichter im Monolog eigentlich ein selbstständiges Gedicht gegeben hat, welches er bei weiterer Ausarbeitung des Stücks an der geeigneten Stelle schwer unterzubringen vermochte, das er aber schon wegen des großen Bühneneffects nicht hat weglassen wollen. Lediglich aus dieser Rücksicht hat er wohl auch den Monolog nicht im zweiten Act stehn lassen, weil dann die Wirkung und das Interesse nicht möglich war, wie es die Abspielung des verstellten Wahnsinns, die Ungewißheit des Zuschauers darüber und die Enthüllung der Empfindungen im Schlußmonologe gewähren mußten.

Vielleicht ist der Monolog auch ein Kern, ein Gerüst gewesen, um welchen das Stück aufgebaut worden, bei der Vollendung des Ganzen hat es sich als unnöthig, sogar als störend ergeben, ist aber des unmittelbaren Beifalls wegen, den es erhielt, nicht weggenommen worden. Es ist sogar mit aller Bestimmtheit von namhaften Schauspielern ausgesprochen worden, daß der Monolog nur um des Bühneneffects willen da sei und in das Stück so wenig gehöre, wie ein Diamantring zum Fleisch des Fingers, ja daß er an die Hand überhaupt nicht passe (vergl. Flir, Briefe über Shakespeare's Hamlet. Innsbruck 1865, S. 48). Dort ist zwar für das Gesagte der gewiß unzureichende Grund aufgestellt, daß die Worte Hamlet's (III, 1, 79):

Das unentdeckte Land, von deß Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt —

zu der vorhergegangenen Erscheinung des Geistes nicht paßten, jener vielfach erörterte Widerspruch, der aber überhaupt nur eine Unaufmerksamkeit des Dichters oder Hamlet's, bei welchem er sich auch durch Aufregung erklären läßt, beweisen würde. Auch ist das zeitweilige Erscheinen des Geistes nicht mit einer Wiederkehr aus dem Jenseits zu identificiren. Freilich macht der Geist auch Mittheilungen, aber grade über die Beschaffenheit des Fegefeuers darf er nicht sprechen, doch könnte man wieder behaupten, daß die Art, wie er die Schrecknisse desselben andeutet, auch eine Mittheilung darüber ist. Flir selbst giebt eine ziemlich scharfsinnige, aber gewiß nicht richtige Erklärung des Widerspruchs und der ganzen Stellung des Monologs im Drama. Er meint (S. 57—59) der Zweifel Hamlet's an der Wahrheit der Erschei-

nung sei bei dem Monolog zum wirklichen Unglauben geworden, so daß er also mit Bewußtsein geäußert, daß eine Mittheilung aus der Geisterwelt unmöglich sei, deshalb sei damals der Entschluß den König zu tödten durch den des Selbstmordes verdrängt worden und es könne daher auch nur an dieser Stelle der Monolog Platz finden, weil hier Lebensüberdruß und Zweifel in die äußerste Spitze ausliefen. Diese Ansicht dürfte sich schon durch das oben über das Bevorstehen der Probe Gesagte vollständig widerlegen, abgesehen davon, daß man in keinem Moment des Stückes einen vollständigen Unglauben an der Erscheinung des Geistes bei Hamlet annehmen kann. Am treffendsten und befriedigendsten löst noch Ulrici [1]) den in jener Stelle belegenen Widerspruch, indem er das Hinderungsmotiv Hamlet's darin sieht, daß es eben Niemandem freisteht, aus dem Jenseits zurückzukehren, abgesehen von dem, was man über dasselbe weiß oder nicht weiß. Aber auch dieser Erklärung widerspricht die mit der Rückkehr in Verbindung gebrachte Hindeutung auf die unbekannten Uebel, welche in Uebereinstimmung mit Hamlet's Natur den Schwerpunkt auf die Zweifelhaftigkeit derselben legt. Elze und Tschischwitz [2]) weisen darauf hin, daß der alte König Hamlet von dem Fegefeuer, einem irdischen Orte, zurückkommt und es würde damit allerdings der Widerspruch völlig gehoben sein, wenn wir diese Vorstellung vom Ort als eine ganz allgemeine annehmen könnten und wenn der von Hamlet gebrauchte Ausdruck nicht so unbestimmt wäre. Jedenfalls aber erscheint durch die gegebene Nachweisung die Ansicht von Gervinus [3]) widerlegt, welcher — offenbar der Intention des Dichters und der ganzen oben berührten Art, wie er den Geist auftreten läßt, entgegen — in der Erscheinung des Geistes nur die Darstellung eines Phantasiegebildes sieht, wenn auch dafür allerdings der Umstand einigermaaßen spricht, daß die Königin den Geist nicht sieht. Hiernach läßt sich immerhin eine ganz befriedigende und zweifellose Erklärung des Widerspruchs nicht geben und das Allerauffallendste bleibt dabei vielleicht, daß Hamlet bei seiner Reflexion

1) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. Leipzig, Weigel. 3. Auflage. Bd. 2. S. 142.

2) Elze, Shakespeare's Hamlet S. 185. Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 219.

3) Gervinus, Shakespeare. Bd. 3. S. 314.

überhaupt nicht auf die Erscheinung des Geistes und darauf zu sprechen kommt, was derselbe über das Jenseits gesagt oder angedeutet hat. Kurz wir werden immer auf das oben über den nicht organischen Zusammenhang des Monologs mit der ganzen Tragödie Gesagte zurückgeführt.

Nicht viel anders verhält es sich mit dem Monolog des vierten Acts, wenn er auch geringere Schwierigkeiten bietet. Auch er mag besonders der Rücksicht auf den Bühneneffect sein Entstehen verdanken, mehr vielleicht noch der Absicht des Dichters, das Wesen Hamlet's noch deutlicher darzustellen. Denn zu einer weitern Unternehmung führt der Monolog nicht, auf den Gang des Stücks hat er keinen Einfluß, und er enthält nichts, was nicht sonst aus demselben zu erkennen ist. Selbst die Reizungen der Ehre, welche im Monolog allerdings in energischer Weise der Unthätigkeit gegenüber gestellt werden, sind schon in den Betrachtungen am Schluß des zweiten Acts enthalten. Das vorübergehende Zusammentreffen mit Fortinbras und der Contrast, der im Entfernen Hamlet's von seiner Aufgabe und in dem Vorgehen des Fortinbras zu der seinigen liegt, hebt allerdings das Wesen Beider bedeutungsvoll hervor, doch war auch dazu der Monolog nicht nothwendig; er fehlt auch in der Ausgabe von 1603, welche hier nur den Fortinbras auftreten läßt. Der Monolog ist auch äußerlich nicht ohne Zwang in die Handlung eingefügt. Es ist zwar bei der von Shakespeare in dieser Hinsicht bekanntlich herrschenden poetischen Freiheit darin nichts Störendes zu finden, daß Hamlet sich zu Fuß auf dem Wege von Helsingör nach England befindet, auch kann man annehmen, daß er sich gerade zum Hafen begiebt, aber mit einer fast komischen Absichtlichkeit läßt Hamlet, um dem Bedürfniß, sich auszusprechen, Genüge zu thun, seine Begleiter vorausgehn, eine Weisung, welcher dieselben als gewissenhafte Hüter nicht einmal hätten folgen sollen. Etwas ähnliches derartig Unmotivirtes kommt wohl sonst nirgends bei Shakespeare vor, doch wirkt allerdings mildernd der Umstand, daß er bei dem fingirten Wahnsinn öfter den Drang fühlen muß, sich einmal natürlich zu geben und seine Empfindungen so zu sagen austoben zu lassen. Dies ist auch vor Beginn des Monologs im zweiten Act angedeutet und im dritten Act, Sc. 2, v. 405 ähnlich, doch weniger auffallend als hier dargestellt.

Doch es ist Zeit, daß wir die Monologe verlassen und auf

den Gang der Handlung zurückkommen, aus welchem sich die Intention des Dichters immer noch sicherer erkennen läßt, als aus den einzelnen, wenn auch noch so deutlichen und ausführlichen Aeußerungen. Werfen wir zunächst noch einen Blick auf die Situation Hamlet's und auf die äußeren Schwierigkeiten, welche ihm bei Verfolgung seiner Aufgabe entgegenstanden. Es ist wiederholt und nicht ohne Berechtigung hervorgehoben worden, daß Hamlet hierbei verschiedene große Hindernisse und Gefahren entgegenstanden, und daß sich allerlei erhebliche sittliche und andere Bedenken geltend machen mußten, wenn die That richtig vollführt werden sollte. Aber unüberwindlich waren die äußern Schwierigkeiten nicht, Hamlet war beliebt und dem König persönlich weit überlegen, den ohnehin sein schlechtes Gewissen jedes innern Halts beraubte. Eine Hauptschwierigkeit für Hamlet war die Stellung zu seiner Mutter, aber diese war durch Vollziehung der Rache nicht nothwendig mehr bloszustellen, als sie es schon durch die übereilte Heirath war. Es dürfte auch nicht richtig sein, daß Hamlet, wie Tschischwitz [1]) ausführt, besonders auch durch kindliche Pietät in seinem Verhalten geleitet war, und daß wir einen zweiten Grundgedanken der Tragödie in der „charaktervollen und consequenten Durchführung des Princips kindlicher Pietät und in dessen Verklärung und Besiegelung durch den Tod" zu suchen hätten. Hamlet sagt nie etwas davon, daß er sich durch Rücksicht auf die Mutter gebunden oder abgehalten fühle, gegen den König vorzugehen, er macht sich gelegentlich nur Vorhaltungen darüber, um sich in den richtigen Grenzen zu halten, aber er geht nicht mit Beklommenheit, sondern mit einer gewissen Ungeduld zu der Scene mit seiner Mutter. In derselben hält er ihr dann ihr Vergehen mit einer Schärfe vor, wie sie über die kindliche Pietät weit hinausgeht, was auch dadurch angedeutet ist, daß der Geist wiederholt erscheint, um ihn zur Schonung anzuhalten.

Hamlet erklärt überhaupt, und darauf ist besonderes Gewicht zu legen, nirgends und bei keiner der vielfachen Aussprachen, welche im Stücke vorkommen, daß er sich von irgend einer bestimmten Rücksicht, einem äußeren Hinderniß oder moralischen Bedenken gehemmt fühlt, und was etwa so aufgefaßt werden könnte, ist, wie schon oben gezeigt, als unwahres Motiv anzu-

---

1) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 172.

sehen. Wir kommen daher immer wieder darauf zurück, das Hinderniß in ihm selbst und in seinen eignen Kräften zu suchen. Grade weil diese theilweise so bedeutend sind, ist auch das Mißverhältniß derselben ein so großes und wird es Hamlet so schwer, sie in Einklang zu bringen und die Harmonie der gestörten Kräfte wieder herzustellen. Durch die ungewöhnlichen und entsetzlichen Ereignisse, welche Hamlet erfuhr, sind die Kräfte ungleich mehr gesteigert und erregt worden, als es im gewöhnlichen Leben und bei gewöhnlichen Menschen geschieht; die Disharmonie tritt deshalb noch mehr bei ihm hervor und in sofern wirken allerdings auch die äußern Ereignisse beengend und störend auf ihn. Aber es ist immer der innere Aufruhr der streitenden Kräfte selbst, welcher hier wirksam erscheint, und es paßt auf Hamlet's Zustand ganz, was Shakespeare im Julius Cäsar, welcher ihn offenbar gleichzeitig mit unserem Stück beschäftigte, den Brutus mit Bezug auf seine Unternehmung sagen läßt (II, 163—68):

Bis zur Vollführung einer furchtbar'n That
Vom ersten Antrieb, ist die Zwischenzeit
Wie ein Phantom, ein grauenvoller Traum.
Der Genius und die sterblichen Organe
Sind dann im Rath vereint; und die Verfassung
Des Menschen, wie ein kleines Königreich,
Erleidet dann den Zustand der Empörung. [1])

So fühlt der ruhige, gesunde, kraftvolle Brutus; ist es zu verwundern, daß bei dem zart und fein organisirten Hamlet die Aufregung und Störung der Kräfte in ähnlicher Situation auf den höchsten Punkt steigt? Es wächst daher auch wieder unsere Theilnahme für ihn und seine Schuld erscheint uns geringer, wenn wir ihn in jener anhaltenden Aufregung des Geistes nicht so handeln sehn, wie es uns vom Standpunkte ruhiger Betrachtung aus als geboten erscheinen möchte.

Verfolgen wir nun genauer sein Verhalten im dritten Act, wo Shakespeare, den Gesetzen des Dramas gemäß, den Conflict auf seine Höhe geführt hat. Der Plan Hamlet's, den König durch das Schauspiel zu prüfen, ist gelungen und hat sich als sachgemäß vollständig bewährt. [2]) Dennoch war es nur eine

1) Aehnliche Stellen sind oben S. 24, 25 besprochen.

2) Die Darstellung des Schauspiels im Schauspiel ist eine Anomalie, welche als störend für die dramatische Einheit mitunter getadelt worden ist.

halbe Maßregel, denn Hamlet hatte sich offenbar nicht klar gemacht, was im Fall des Gelingens nun weiter geschehen sollte. Es war dies um so wichtiger, da schnell und mit Vorsicht gehandelt werden mußte, denn es war zu erwarten, daß nun auch der König die feindlichen Anschläge Hamlet's erkennen und seinerseits denselben ebenso feindlich entgegen treten würde. Es kann daher auch der ebenfalls leicht vorauszusehende Umstand Hamlet nicht zu Gute gerechnet werden, daß der König gleich, nachdem er sich verrathen hatte, aufstand und wegging, ebenso wenig, daß seine Berathung mit Horatio unterbrochen wurde, denn er konnte dieselbe ja früher vornehmen. Er konnte mit ihm ebenso, wie die Beobachtung des Königs, auch die weiter für den Fall der Bestätigung der Anklage des Geistes zu ergreifenden Maßregeln besprechen (vgl. S. 14, S. 38, Anm. S. 46), es wäre ihm leicht geworden, die nöthigen Anhänger zu finden, und in der

---

Eine zweite ähnliche Anomalie ist die Aufnahme der längeren Declamation aus einer gegenständlich anderen Dichtung (im zweiten Act, Sc. 2), sei es nun einer wirklichen, nach deren Aufsuchung man viel vergebliche Mühe aufgewendet hat, sei es einer ganz vom Dichter fingirten, in deren bombastischer Form man einen beabsichtigten Spott auf Marlowe hat finden wollen. Jedenfalls hat durch die unmittelbare Aufnahme dieser fremdartigen Elemente der Dichter die Wirkung, welche dieselben auf Hamlet und bezüglich den König äußern sollten, mit größerem Nachdruck gezeigt, und ist, um dies zu thun, den damit verbundenen Schwierigkeiten nicht aus dem Wege gegangen. Er hat dieselben nicht nur glücklich überwunden, sondern auch neue Schönheiten seinem Stück hinzugefügt und die Wirkung der Aufführung erhöht. Einerseits hat er durch den Gedankeninhalt beider Einlagen, wie zum Theil schon hier berührt (S. 15), beide noch mehr mit dem ganzen Gedicht verbunden, andrerseits sie durch den Ton, in welchem beide gehalten sind, deutlich von der Haupthandlung abgehoben und auseinander gehalten. Bei beiden ist dies in der scheinbar natürlichsten Art und einer jeden Einlage und deren Wirkung angemessen, und dabei, um Monotonie zu vermeiden, in entgegengesetzter Weise erreicht worden. Die Declamation im zweiten Act ist als lyrisches Stück hoch pathetisch und schon bombastisch gehalten, doch nicht so sehr, daß es nicht auf den feinfühlenden Hamlet seine volle Wirkung machte, das eingelegte Schauspiel dagegen bewegt sich durchgängig in einem gespreizten, manchmal zierlichen, fast marionettenhaften Tone, wie denn auch von Hamlet bei der Aufführung auf ein Puppentheater angespielt wird (III, 2, 256). Dem gegenüber gewinnt die Handlung und Sprache der Tragödie selbst, welche sich überall in dem richtigsten Maße hält und abwechselnd voll des höchsten poetischen Schwunges ist und dann auch wieder je nach der Situation die Einfachheit und Lebendigkeit der natürlichen Conversation hat, noch größere Natürlichkeit und noch mehr den Schein des wirklichen Lebens, als ihr ohnehin vom Dichter in diesem so tief durchdachten wie sorgfältig ausgearbeiteten Dichtwerk verliehen ist.

ersten Bestürzung hätte er entweder die Rache selbst vollziehen oder, wenn seine Gewissenhaftigkeit es verlangte, eine Art Gericht über den König halten können, vor welchem dieser schwerlich bestanden hätte und wobei wenigstens sein Einschreiten vor dem Hofe und Volke als gerechtfertigt erschienen wäre. Es ist übrigens eine, durch keine Andeutung im Stück begründete Annahme Vischer's, daß Hamlet ein derartiges Gericht als nothwendig vorgeschwebt habe, dagegen bezeichnet allerdings der König im Gespräch mit Laertes (IV, 5, 203), oder wir dürfen sagen, der Dichter selbst eine ähnliche Maßregel als die richtige. Von Seiten Hamlet's geschieht nach dem Schauspiel demnach nichts, als daß er in eine ähnliche krampfhafte Lustigkeit über die gelungene List ausbricht, wie im ersten Act über die Bestätigung seines dunkeln Verdachts nach Mittheilung des Geistes (I, 5, 40, 114), und es wird damit wieder zur Anschauung gebracht, daß ihm die Mittel die Hauptsache sind und daß er darüber die Erreichung des Hauptzwecks versäumt hat.

Doch noch einmal läßt Shakespeare, um gleichsam jeden Zweifel zu beseitigen, die versäumte Gelegenheit in noch günstigerer Art wiederkehren und giebt den König widerstandslos in seine Hand. Konnte er es nicht über sich gewinnen und nicht rasch genug den Entschluß fassen, ihn vor den Augen des Hofes in einer oder der andern Art zu vernichten, so hat er nun die günstige Gelegenheit, auch Zeit sich zu sammeln, um die Rachethat auszuführen. Aber auch jetzt, wo er schon den Willen ausgesprochen hat, „es zu thun" (III, 3, 74), fällt er wieder in Reflexionen über die Angemessenheit der Rache, redet sich selbst in eine Art Wuth und in eine ihm nicht natürliche Grausamkeit [1]) hinein und das Resultat ist das kurze Nein (v. 87), welches unseres Erachtens den Mittelpunkt des Stücks bildet, da hier der dargestellte Conflict, der Kampf seiner Natur mit der Aufgabe, der Zwiespalt zwischen Denken und Handeln, zwischen Wollen und Ausführen auf den höchsten Punkt geführt ist. Er steckt das Schwert wieder ein mit dem ausgesprochenen Entschluß, die Rache in schrecklicherer Weise zu vollziehen, ein wenigstens im Wesentlichen offenbar zur eignen Beschwichtigung in Selbsttäuschung angegebener Grund, wenn man auch annehmen darf, daß die leidenschaftliche Aufregung, in der er sich befand, auch

1) Elze, Hamlet S. 210.

die Erbitterung gegen den König so gesteigert hat, daß er zur grausamsten Rache sich geneigt fühlte. Wohl konnte er schon damals erwarten, daß eine Gelegenheit zur Vollführung seiner Aufgabe sich nicht so leicht wieder darbieten würde. Der König hatte in der That schon seine Reise nach England, um ihn dort tödten zu lassen, angeordnet; es liegt jedoch kein Grund zu der Annahme vor, daß Hamlet die bevorstehende Reise, von welcher er allerdings in der vierten Scene spricht, zu jener Zeit schon gewußt hat. Er kann auf dem Gange zu seiner Mutter, vielleicht durch Polonius, welcher ihn ankündigt (III, 4, 1), davon unterrichtet worden sein. Seine Versäumniß würde noch unentschuldbarer erscheinen, wenn ihm damals schon bekannt gewesen wäre, daß er gleich reisen sollte.

Von der versäumten That wendet sich Hamlet zum Reden, um seiner Mutter das Gewissen zu rühren, was er allerdings in der erstaunlichsten Weise, mit gewaltiger Kraft auszuführen weiß. Das Reden ist aber auch seiner Natur mehr gemäß, es vertritt bei ihm die Stelle des Handelns, so wie er lieber Pläne zum Handeln ausspinnt, als wirklich handelt. Wenn er aber handelt, so gehen Plan und Ausführung nicht Hand in Hand, und ebenso wie im Allgemeinen Denk- und Willenskraft bei ihm nicht in Harmonie stehen, so sind sie auch auf die Ausführung seiner Aufgabe nicht gleichmäßig concentrirt und dabei wirksam. Das Denken eilt dem Handeln entweder voran oder bleibt in Augenblicken der Erregung hinter demselben zurück. Das sprechendste Beispiel für das in dieser Art ohne alle Ueberlegung geübte Thun ist die nun erfolgende Tödtung des Polonius, welche so äußerst bezeichnend für diejenige Art des Handelns ist, deren Hamlet fähig erscheint. Wir begegnen noch andern Beweisen, die er von raschem Handeln und zugleich von persönlichem Muthe giebt, dahin gehört z. B. der Gang mit dem Geiste nach dem Orte, der „allein schon Grillen der Verzweiflung birgt", das Springen auf das Schiff der Seeräuber, der Kampf mit Laertes im Grabe der Ophelia, aber immer geschieht es in der Aufregung des Augenblicks, niemals in Folge planvoller Ueberlegung als das Product eines stetigen, festen, nach einem bestimmten Ziele und auf die Hauptsache gerichteten Willens.[1]) Den meisten Muth

1) Man hat es getadelt, daß zur gegenwärtigen Darstellung und zu der — von uns übrigens gar nicht aufgestellten — Behauptung, Hamlet handle niemals in Folge planvoller Ueberlegung, die Intrigue Hamlet's gegen

in dieser Art zeigt Hamlet wohl dadurch, daß er überhaupt an den Hof zurückkehrt, wo er sich den Anschlägen des Königs Preis gegeben weiß. Denn der Muth besteht, wie Jean Paul sagt,

---

Rosencranz und Güldenstern im Widerspruche stehe, die in unserm Aufsatz „todtgeschwiegen" sei. Wir wollen gern zugestehn, daß dieser Punkt einer der schwierigeren für das Verständniß der Tragödie ist, können aber weder einräumen, daß derselbe unserer Darstellung widerspreche, noch daß eine Erklärung desselben hier, wo nur die Grundzüge des Dichtwerks gegeben werden sollten, nothwendig oder angemessen gewesen wäre. Dies würde nur bei einem vollständigen Commentar des Stückes der Fall sein, der, wenn alle scheinbaren Widersprüche der Tragödie darin klar gelegt und, wir wollen annehmen, richtig erklärt würden, etwa ein paar starke Bände erfordern und dann noch sehr vielen Lesern und Beurtheilern unklar und unvollständig erscheinen würde, solchen z. B., die in bequemer Art das ihnen Unklare dem Dichter und einer mangelhaften Verarbeitung der dürftigen Quelle zur Last zu legen pflegen. Jene Episode von der an Rosencranz und Güldenstern von Hamlet gespielten Intrigue widerspricht unserer Ausführung nicht nur nicht, sondern bestätigt sie in zum Theil recht auffallender Weise. Denn auch bei diesem Vorgang war das Handeln Hamlet's nicht Produkt eines stetigen Willens, sondern nach versäumter That auf eine Nebensache gerichtet, in einer Art Krampf und Unruhe beschlossen, im Dunkel der Nacht gegen armselige Gegner ausgeführt, denen er offen kaum entgegengetreten wäre. Es ist als wenn der Dichter noch zur Tödtung des Polonius ein Seitenstück hätte geben wollen, um zu zeigen, was Hamlet durch die Mittel der List in Verbindung mit rascher Ausführung zu leisten vermöchte und auf welche Abwege der Mann kommt, der das richtige Handeln versäumt hat und in Ausführung raffinirter aber nebensächlicher Thaten eine Beruhigung für Unterlassung der Hauptsache findet, wie dabei an die Stelle des zu vielen Ueberlegens auch einmal ein bis zur Gewissenlosigkeit gehendes Zuwenig an Bedenklichkeit treten kann. Mit einer offenbaren Absichtlichkeit stellt der Dichter nach der Erzählung Hamlet's von der gespielten Intrigue (V, 2) neben die herzlose Aeußerung über den Tod der beiden unglücklichen Edelleute, denen Hamlet selbst blos das unbedachte Zudrängen zu einem gefährlichen Geschäft, keineswegs die Mitwissenschaft an dem Anschlag des Königs beimißt, sogleich die Erörterung über die Berechtigung, den König mit seinem Arme zu bestrafen und dann sein Bedauern über die vergleichsweise sehr geringfügige Uebereilung gegen Laertes. Dabei ergiebt sich wieder, daß Hamlet der einfache Weg, den König mit seinem Arm zu strafen, als der richtige doch zum Bewußtsein gekommen ist und daß alles was ihn bisher davon abgehalten hat, nur unwahre Motive und die Mängel der eignen Natur, nicht moralische Bedenken gewesen sind. Auch hat gewiß hierbei auf das Verkehrte in seiner Handlungsweise hingewiesen werden sollen, wenn er das, was das erste hätte sein sollen, eine Erörterung mit dem Freunde, wie er auf die einfachste Weise seiner Aufgabe nachkäme, nun zu allerletzt und an der letzten Stelle vornimmt, an welcher es im Stücke überhaupt geschehen konnte. Aus dieser absichtlichen Hinweisung möchten wir zum Theil auch erklären, daß, was sonst auffallend scheint, Hamlet die Mittheilung über

nicht darin, daß man die Gefahr blind übersieht, sondern daß man sie sehend überwindet.[1])

So wird uns schon im dritten Act ausreichend vor Augen geführt, daß Hamlet der ihm gestellten Aufgabe nicht gewachsen, daß er zu einem Handeln, wie dieselbe es erfordert, seiner Natur

---

das Schicksal von Rosencranz und Güldenstern erst nach längerem Zusammensein und nach den ruhigen Betrachtungen der Kirchhofscene macht. Doch auch an sich ist dieses auffallende grade bezeichnend für den Charakter des unpraktischen Idealisten und philosophischen Grüblers, überdies wird die scenische Wirkung dadurch größer, daß der Schlußact der Tragödie mit der Kirchhofscene eröffnet und jene Besprechung mit Horatio, worin auch auf vorhergehende Ereignisse, z. B. den Kampf mit Laertes hingewiesen wird, zwischen jene und die Katastrophe geschoben wird.

1) Die erwähnten Aeußerungen des Muthes und dieses rasche Handeln in einzelnen Situationen sind wohl Veranlassung gewesen, daß man den hier hervorgehobenen Mangel in der Anlage Hamlet's nicht hat finden wollen, diesen sogar als eine Heldennatur bezeichnet hat. Dies hat z. B. Werner in seiner sonst schönen und lichtvollen Abhandlung „über das Dunkel in der Hamlettragödie" im Jahrbuch der deutschen Shakespeare=Gesellschaft, Bd. 5 gethan und demzufolge den in einer den Willen überwuchernden Denkkraft liegenden Kern von Hamlet's Wesen nicht erfaßt, wenn er auch richtige Sätze aufstellt, welche darauf hinführen sollten, z. B. daß zu Thaten der Instinct gehört, das unmittelbare Gefühl des Nothwendigen, zu Vollstreckenden. Mit einer Heftigkeit, welche allein schon Mißtrauen gegen die Richtigkeit seiner Behauptung einflößen kann, sagt er (S. 64) nachdem er die unrichtige Aufstellung gemacht, daß Hamlet keine Eitelkeit besitze: „die Behauptung sei mehr als albern, daß es Hamlet an männlicher Kraft fehle, denn blind müsse der sein, der seinen edeln Stolz verkenne" u. s. w. Der edle Stolz wird nun zwar sehr häufig aus männlicher Kraft hervorgehen und damit verbunden sein, aber es ist doch gewiß unrichtig, ihn damit zu identificiren oder in männlicher Kraft die alleinige Quelle desselben zu suchen. Wie müßte es denn sonst mit dem weiblichen Geschlechte bestellt sein, welchem man die Fähigkeit zu edlem Stolz doch nicht wird absprechen wollen? Doch vielleicht meint H. Werner, daß bei Frauen der edle Stolz wieder ein Beweis von edler Weiblichkeit oder einer sonstigen entsprechenden weiblichen Eigenschaft ist. Wie dem auch sei, jedenfalls ist er den Beweis für obige Aufstellung schuldig geblieben, da derselbe auch in seiner dann folgenden Ausführung nicht enthalten ist. Im Uebrigen wird dem Aufsatz der verdiente Beifall nicht entgehen, und wir können namentlich dem, was über die idealen Eigenschaften Hamlet's, über den ganzen „Staat Dänemark" gesagt ist, mit den aus unserer Ausführung sich ergebenden Modificationen nur beistimmen, weshalb wir um so weniger die Betrachtung nach diesen Richtungen hin ausdehnen. Wir wollen uns also auch gegen den Vorwurf verwahren, daß wir nur Mängel des Helden hervorgehoben und die Schönheiten seines Charakters und der ganzen Dichtung übersehen hätten.

nach nicht geschickt, wenn wir nicht sagen wollen unfähig ist. Es macht sich dies in drei Richtungen geltend: er macht wohl einen Plan, aber keinen vollständigen, bis zur That selbst hinanreichenden, dann unterläßt er die Handlung, wo er sie ausführen kann, und dann will er sie in der Uebereilung vollbringen und geht fehl darin. Wir möchten dabei ähnlich wie der Todtengräber (V, 1, 12) sagen, daß jede Handlung aus drei Theilen besteht, dem Beschließen, Thun und Ausrichten, aus der vorbereitenden Thätigkeit des Geistes, dem thätigen Zuschreiten auf das Ziel und dem Erreichen desselben. Das Letztere wird nur dann stattfinden — von Zufällen natürlich abgesehen — wenn Denken und Handeln im richtigen Verhältniß stehen und gleichmäßig zusammen wirken. Bei Hamlet ist dies eben nicht der Fall und das Denken wirkt als überwiegende Kraft nicht fördernd sondern lähmend, es richtet sich auf die weitläuftigsten Vorbereitungen und hindert die Ausführung, wo sie durch die Umstände geboten erscheint. Dabei ist es, wie schon oben gezeigt worden und wie nicht genug betont werden kann, nur das formale Denken, nicht dessen Inhalt, was hemmend auf ihn einwirkt. Wo er zum Denken keine Zeit hat, oder in der Aufregung des Augenblicks sich keine Zeit nimmt, ferner wo augenscheinlich kein andrer Ausweg sich bietet und keine Wahl mehr bleibt, da handelt er rasch und entschlossen, wie bei der Tödtung des Polonius und zuletzt bei der des Königs. Die Entscheidung unter mehreren ihm freistehenden Maßregeln ist es, die ihm so quälend ist, und er erinnert damit an unser Sprichwort: „wer die Wahl hat, hat die Qual" und an jenen Ausruf der Portia: „o über das Wort wählen." So unterläßt Hamlet die That, wie der König zum Beten niedergekniet ist, weil er da Zeit zum Denken hat; wäre der König rasch vorübergegangen, so würde er bei seiner Natur ihn wahrscheinlich niedergestochen haben. Man wird hier einwenden, daß Hamlet ja dann den König gleich nach dem Schauspiel hätte tödten können. Aber da war es wieder die Ueberraschung nach vorheriger Spannung der Erwartung, der Sturm der verschiedenen Gefühle, die Complicirtheit der Situation und die damit zusammenhängende Ungewißheit, wie am besten zu handeln war, jene mögliche Wahl unter mehreren Maßregeln, was in einer Natur wie Hamlet, wir können sagen, mit einer gewissen Nothwendigkeit das sofortige thätige Einschreiten verhinderte. Im Aufruhr der Empfindungen verliert

der Betheiligte sehr leicht den klaren Ueberblick, fürchtet fehl zu gehen und fühlt sich zum Handeln unfähig, weil er eben nicht weiß, ob er richtig handeln wird. Wille und Ueberlegung sind dann gewissermaßen im Streit, wirken nicht zusammen; das Denken, die Empfindung wirken sogar negativ und so geschieht nichts. Im Hamlet ist dies mit offenbarer Absichtlichkeit (auch nur in der spätern Ausgabe) sogar ausgesprochen (II, 2, 502):

> So stand er, ein gemalter Wüthrich da,
> Und wie parteilos zwischen Kraft und Willen
> That nichts.

Aehnlich sagt der König in der Gebetsscene (III, 3, 42):

> — wie ein Mann, dem zwei Geschäft' obliegen,
> Steh ich in Zweifel, was ich erst soll thun,
> Und lasse beides [1]).

Wir sehen es ja auch im gewöhnlichen Leben so häufig, daß grade da, wo es darauf ankommt, bei der dann gewöhnlich stattfindenden Steigerung der Gefühle die richtige Handlung, das richtige Wort selbst von Solchen versäumt wird, welche dasselbe zu finden bei ruhiger Ueberlegung vollständig fähig sind. Es ist eben das, was wir Takt nennen, nicht Jedermanns Sache, es kommt alles darauf an, daß zur rechten Zeit das Denken in das Handeln überspringt und damit zusammentrifft, daß, um uns jenes Fechtmeisters zu erinnern, rasch und im richtigen Moment jene Handbewegung, jener Ruck gemacht wird, welcher der Waffe die wirksame Richtung giebt. Sehr treffend ist hierbei das Bild von dem Mühlrade angewendet worden, welches stehen bleibt, wenn plötzlich allzuviel Wasser darauf fällt. Dies führt uns wieder zu der von Shakespeare so vielfach behandelten Lehre vom Uebermaaß, und von den vielen hierher gehörigen Stellen will ich nur jenes oben citirte Gespräch der Portia, das Sonnet 23 und die Worte aus Richard II (II, 2, 2) hervorheben:

> Wer frühe spornt, ermüdet früh sein Pferd,
> Und Speis' erstickt den, der zu hastig speist.

Mit dem dritten Act können wir nach dem Gesagten das Bild Hamlet's gewissermaßen als abgeschlossen, wenigstens seine Stellung dem Handeln und der auferlegten That gegenüber in der Hauptsache als erschöpfend dargestellt erachten. Er ist auch

1) Hierbei erinnert man sich von selbst an das Sophisma Buridan's vom Esel zwischen zwei Heubündeln. Shakespeare mag es nicht gekannt haben, es wäre etwas für seine Todtengräber gewesen.

offenbar selbst überzeugt, daß er durch seine eigne Person seine Aufgabe nicht mehr erfüllen kann und tröstet sich mit dem Gedanken an die göttliche Vorsehung. So wartet er ab, bis eine Gelegenheit kommt, wo er noch fähig sein wird, etwas auszurichten, und es war dies bei seiner Natur, im Grunde genommen, das Beste, was er thun konnte. Er hat auch nicht vergebens auf die Vorsehung und die Zeit gebaut, und wir möchten darauf die Worte aus der Verlorenen Liebes-Mühe beziehen (V, 2, 750):

> Der Zeiten letzter Augenblick gestaltet
> Den letzten Ausgang oft nach dem Bedarf;
> Ja im Entschwinden selber schlichtet sie,
> Was lange Prüfung nicht zu lösen wußte.

Freilich aber büßt Hamlet selbst die Säumniß, womit er das Gericht über den Schuldigen verzögert hat, mit dem Tode, und statt des Einen Schuldigen finden vier zugleich ihren Untergang, nachdem schon vorher vier Andre der durch sein Zögern herbeigeführten Verwickelung zum Opfer gefallen sind, während bei raschem rücksichtslosem Handeln der Tod nur Den getroffen hätte, der ihn wirklich verdiente. Gewiß deutet in diesem Sinne das Wort des Fortinbras:

This quarry cries on havock (Verwüstung)

auf die nutzlos durch ungeschickte Handhabung der Rache oder Gerechtigkeit hingeschlachteten Opfer.[1]) Bezeichnend sind auch — und man liebt es ja dies überhaupt von bedeutenden Menschen zu sagen — die letzten Worte Hamlet's: „der Rest ist Schweigen", über welche die Ausleger gewöhnlich rasch hinweggehen, als wenn die Bedeutung zwar, wie mitunter angedeutet wird, recht tiefsinnig, aber ihnen nicht zweifelhaft wäre. Eine befriedigende Erklärung aber haben wir unsererseits noch nicht gefunden. Vischer[2]) und Tschischwitz.[3]) deuten die Worte auf die Verschwiegenheit, welche Hamlet bisher aus Pietät gegen die Mutter beobachtet hat, und auf die Besorgniß, die er in Folge dessen für seine Ehre hatte; dies kann er aber nicht gemeint haben, da die Pflicht der Verschwiegenheit ja eben jetzt wegfallen sollte und der Ausdruck nicht auf die Vergangenheit,

---

1) Gervinus' Shakespeare B. 3, S. 297. Elze, Shakespeare's Hamlet S. 262.

2) Vischer, kritische Gänge. H. 2, S. 139.

3) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. I. S. 213.

sondern auf die Zukunft deutet. Offenbar haben wir in jenen Worten vielmehr blos diejenige Ausdrucksweise zu finden, welche Hamlet als großem Redner (siehe S. 37) charakteristisch war, er betrachtet den Tod in der elegischen Stimmung des letzten Augenblicks in Beziehung auf seine Hauptstärke, auf das Reden, welches durch ihn beendigt wird. In derselben Weise hat er beim Leichnam des Polonius gesagt (III, 4, 213):

Der Rathsherr da
Ist jetzt sehr still, geheim und ernst fürwahr,
Der sonst ein schelm'scher alter Schwätzer war.[1])

Ebenso sagt Mercutio (Romeo und Julia III, 1, 101) auch ein großer Redner in seiner Art, als er seinen nahen Tod fühlt:

„Fragt morgen nach mir und Ihr werdet einen stillen (grave) Mann an mir finden."

Wenden wir uns nun zu einer kurzen Betrachtung der andern Personen der Tragödie, so finden wir, daß sie alle eine natürliche Beziehung auf die Gesichtspunkte, von denen hier ausgegangen worden ist, gestatten.

Betrachten wir zunächst Ophelia, nicht, weil sie Hamlet's Geliebte, sondern weil sie ein weiblicher Hamlet ist, indem sich bei ihr die zarte und edle Organisation Hamlet's, der Mangel an Eigennutz, das Zurückziehen auf sich selbst wiederfindet, und weil bei ihr, dem Geschlecht entsprechend, die Willensschwäche zur völligen Willenlosigkeit gesteigert ist. Von Hamlet unterscheidet sich Ophelia hauptsächlich dadurch, daß ihr dessen glänzender Verstand und sichres Urtheil fehlt. Willens- und urtheilslos folgt sie dem väterlichen Gebot und macht keinen Versuch, die eignen Neigungen zur Geltung zu bringen. Darum ist sie uns auch in ihrer Hülflosigkeit so rührend. Wie es sich übrigens mit der Liebe Beider verhalte, hat den Auslegern immer viel Schwierigkeiten gemacht. Es haben wohl Wenige[2]) bezweifelt, daß Hamlet von Ophelia geliebt wird, obgleich sie es nicht sagt, wohl aber, daß Hamlet Ophelia liebt, obgleich er es sagt, und zwar

---

1) Hierbei (auch im Monolog des dritten Acts) hat Shakespeare vielleicht die Bibelstelle (Hiob 3 v. 13, 14) zum Vorbild genommen:

„So läge ich denn nun und wäre stille, schliefe, und hätte Ruhe,
Mit den Königen und Rathsherren auf Erden, die das Wüste bauen."

2) z. B. Kreyssig (Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1862. Bd. 2. S. 252), der mit Unrecht aus ihrer Widerstandslosigkeit gegen das Gebot des Vaters schließt, daß sie Hamlet nicht liebt.

deshalb, weil sein Benehmen zu ihr eine solche Härte und Gefühllosigkeit zeigt, daß Liebe damit unvereinbar scheint. Doch diese Härte erklärt sich aus der Zerrissenheit seines Wesens und wir können bei dem ganzen Charakter Hamlet's unmöglich an dem Ernst und der Aufrichtigkeit seiner Liebeserklärungen (I, 3, 110—114) zweifeln, wenn auch die schriftliche, im zweiten Act (Sc. 2, 115) erwähnte, etwas barock erscheinen mag, was wir aber sowohl aus seinem Charakter, wie aus der Simulation des Wahnsinns erklären können. Jedenfalls lag ihm nichts so fern, als eine sogenannte Liebeständelei, und wenn er unter den thörichten Geschichten, die er von der Tafel seines Gedächtnisses wegwischen will (I, 5, 98), gewiß auch und vielleicht blos sein Liebesverhältniß verstanden hat, so dürfen wir uns nicht sowohl an den dabei von ihm gewählten Ausdruck halten, als darin eine Erklärung für sein späteres Verhalten gegen Ophelia suchen. Es spricht sich eben auch darin jene krankhafte Uebertreibung aus, welche der Einen Aufgabe alle möglichen, auch ganz unnöthigen Opfer mit einer gewissen Uneigennützigkeit bringt, alle möglichen weitaussehenden Anstalten trifft und darin eine gewisse Genugthuung dafür fühlt, daß das eigentlich und allein Nothwendige auf dem graden Wege nicht geleistet wird. Es läuft dies auf den von Jean Paul ganz richtig aufgestellten Satz hinaus, daß der Mensch lieber mehr als seine Pflicht thut, als blos seine Pflicht. Und wie unmotivirt und unnöthig war diese Aufopferung der Herzensneigung, deren Schmerzlichkeit wir aus dem von Ophelia selbst (II, 1, 76—100) beschriebenen Abschied entnehmen können. Wenn wir auch annehmen, daß die Abweisung Hamlet's durch Ophelia, zufolge des väterlichen Befehls, dann die Erkenntniß, daß Ophelia benutzt wurde, um ihn auszuspähen, sein Zurückziehn und sein verletzendes Benehmen zum Theil veranlaßt haben, so geht doch aus Allem, namentlich der Aeußerung Ophelia's bei dem Zusammentreffen im dritten Act (Sc. 1, 92—102) hervor, daß er es war, welcher das Verhältniß löste, welches weder hoffnungslos war, noch der Erfüllung seiner Rachepflicht entgegengestanden hätte. Sowohl die Mutter Hamlet's hat die Verbindung wie sie selbst sagt, gewünscht und vorausgesetzt, als auch Polonius hätte, wenn er eine ernsthafte Neigung erst erkannt hätte, — und ihn davon zu überzeugen, konnte doch nicht so schwer sein —, dieselbe gewiß begünstigt und vielleicht sogar der augenblicklichen Gunst des Königs vorgezogen. Aber

auch dieser hätte das Verhältniß kaum ernstlich zu hindern gesucht, ja vielleicht lieber gesehn, als eine ebenbürtige Heirath, da durch eine solche Hamlet voraussetzlich eher auf ehrgeizige Entwürfe und zu den Mitteln, ihnen nachzugehen, geführt worden wäre. Ja selbst für den gegenwärtigen Zweck würde Hamlet durch eine Verbindung mit Ophelia oder auch nur durch ein Befestigen des Verhältnisses sich der nicht gering anzuschlagenden Hülfe des Polonius, Laertes und wahrscheinlich noch Anderer desselben Schlages versichert haben. Doch bei den gegebenen, durch den Charakter der Betheiligten bedingten Verhältnissen war es eine nicht einmal blos poetische Nothwendigkeit, daß die Liebe Beider einen tragischen Ausgang nahm. Schon wenn wir an diesen denken und den Eindruck des süßen Bildes, welches uns der Dichter in Ophelia gegeben hat, rein auf uns wirken lassen, scheint es uns unmöglich, daß er in ihr hat eine Gefallene darstellen wollen, wie einzelne Ausleger behauptet haben. Freilich bei der Willens- und Urtheilslosigkeit des Mädchens könnte angenommen werden, daß ein geschickter Verführer oder die rücksichtslose Leidenschaft bei ihr leichtes Spiel gehabt hätten; und mehr deshalb, als wegen der aus dem Volksmund überkommenen leichtfertigen Lieder [1]), welche sie in ihrem Wahnsinn singt, erscheinen Auffassungen, wie die Göthe's, nicht ohne alle Berechtigung. Aber es ist völlig entscheidend, daß jene Annahme dem sittlichen Ernst und dem ganzen Wesen Hamlet's vollständig widersprechen würde und daß Laertes an ihrem Grabe von ihr sagt:

— Ihrer schönen, unbefleckten Hülle
Entsprießen Veilchen.

Diese Worte fehlen in der Ausgabe von 1603 und es ist daher der Annahme Raum gegeben, als hätte schon der Dichter, einzelnen Auffassungen seiner Zeitgenossen gegenüber, eine solche Ehrenrettung für eine seiner zartesten Schöpfungen für nöthig gehalten. [2])

---

1) Erfahrungsmäßig und nach dem Zeugniß von Irrenärzten führen unschuldige und sittenreine Mädchen im Zustand des Wahnsinns mitunter ganz undecente Reden, vergl. das oben S. 19 angeführte Buch von Kellog S. 82.

2) Eine für das Verständniß der Ophelia beachtenswerthe Erklärung giebt F. A. Leo, von der nur zu bedauern ist, daß sie, weil nur beiläufig, ohne nähere Begründung geblieben ist. Er sagt in seinem am 23. April 1868 vor der Versammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft gehaltenen Festvor-

Jenes traurige Alleinstehn Hamlet's, zugleich eine Ursache und Wirkung seiner unglücklichen Situation (vergl. S. 14), wird doppelt auffallend, wenn wir sehen, daß er in Horatio auch einen Freund hat, den er liebt und hochschätzt, der ihm treu anhängt und der sogar mit ihm in den Tod gehn will. Hamlet selbst charakterisirt ihn als Einen, „deß Blut und Urtheil sich so gut vermischt, daß er zur Pfeife nicht Fortunen dient, den Ton zu spielen, den ihr Finger greift," „den seine Leidenschaft nicht macht zum Sklaven" (III, 2, 74). Er besitzt also die Eigenschaften und die Harmonie der Geisteskräfte, welche Hamlet fehlen, und es mußte für diesen doppelt werthvoll sein, sich an einen solchen Mann anlehnen und auf ihn stützen zu können. Aber Horatio ist mehr ein Held der Duldung, seine Natur ist zwar harmonisch, aber mehr passiv als activ, sie treibt ihn nicht zum Handeln, was grade in dem Verhältniß zu Hamlet einigermaßen geboten gewesen wäre. Es drängt sich uns der Gedanke auf, daß Horatio als theilnehmender Freund doch ganz anders hätte bemüht sein müssen, Hamlet in seiner offenbar hülfsbedürftigen Situation Trost und Beistand zu gewähren, selbst wenn ihm durch den im ersten Act auferlegten Schwur ein Eindringen in das Geheimniß und ein mehr thätiges Einschreiten für den Anfang, — denn später theilte Hamlet selbst ihm das Geheimniß mit, — untersagt waren. Dasselbe gilt mit der aus ihren Verhältnissen sich ergebenden Modification von Ophelia. Aber dieses Unterlassen, für den Freund etwas zu thun, war bei beiden, Horatio wie Ophelia, ganz ihrer mehr passiven Natur gemäß. Nur einen solchen Freund und eine solche Geliebte konnte Hamlet haben, wenn er so sein und bleiben sollte, wie er sich zeigt und wenn überhaupt das Stück nicht einen andern Verlauf nehmen sollte.

Vermöge dieses Zurückhaltens von aller berechtigten Einmischung in die Angelegenheiten des Freundes stehen Ophelia

---

trage: Shakespeare's Frauenideale (Halle, Barthel 1868, S. 83): „Ophelia dient als Probe, um zu zeigen, wie kühl und energielos, selbst der Leidenschaft der Liebe gegenüber, die berechnende und unberechenbare Natur Hamlet's ist." Ich möchte jedoch die Bezeichnung „kühl" als dem Verhalten Hamlet's und namentlich seinem oben erwähnten Abschied von Ophelia (II, 1, 77 ff.) nicht ganz entsprechend finden und die Erklärung überhaupt nur als beiläufige, nicht als Grundlage für die Beurtheilung des vom Dichter dargestellten Liebesverhältnisses gelten lassen.

und Horatio im Gegensatz zu Polonius und den andern übergeschäftigen Hofleuten, namentlich zu Rosencranz und Güldenstern, welche sich alle wieder zu sehr und ohne sittlichen und natürlichen Trieb in die Verhältnisse Anderer einmengen. Sie lassen sich andrerseits auch ohne selbständigen Willen und ohne Urtheil gebrauchen und sind damit Hamlet in Bezug auf mangelhaften Willen nahe, in Bezug auf Urtheil und Ueberlegung entgegen gestellt. Man hat viel darüber gestritten, ob sie von dem verrätherischen Anschlag des Königs gegen Hamlet, zu dessen Ausführung sie nach England geschickt wurden, Kenntniß hatten oder nicht. Vom Dichter ist dies aber gewiß mit Absicht in der Art dunkel gelassen worden, daß man beides annehmen könnte. Er hat eben damit andeuten wollen, daß die beiden Hofleute — die es nicht ihrer Lebensstellung, aber ihrer Neigung nach sind — ohne Prüfung ob ihr Auftrag gut oder schlecht, für sie und andre gefährlich war oder nicht, denselben in rein servilem Diensteifer übernommen haben. Im Handeln selbst steht sodann Polonius, vermöge der gebrauchten Umwege, wieder in naher Parallele mit Hamlet, und führt durch den Dialog mit Reinhold und das Beispiel des durch den Lügenköder gefangenen Wahrheitskarpfens zu Anfang des zweiten Acts die ganze Art und Weise ein, wie sich nun die Handlung im Wesentlichen durch Abweichen von dem natürlichen und graden Wege abspielt, zeigt also wieder in nuce die Kehrseite des normalen und würdigen Handelns. Schon sein ganzes Sprechen, die Weitläufigkeit und Selbstgefälligkeit bei seinen Erörterungen charakterisiren ihn genügend. Man hat mit Recht immer ein sehr lebensvolles Bild in seiner Erscheinung gefunden und ihn dennoch, so deutlich und ausgeführt er gezeichnet erscheint, sehr verschieden aufgefaßt. Gewiß irrt man ebenso, wenn man ihn als blos komische Erscheinung und als reinen Narren darstellt, als wenn man ihn für einen Biedermann vom reinsten Wasser und gewiegten Staatsmann ausgiebt, beides Ansichten, die schon in allem Ernst aufgestellt worden sind. Er ist eben nach der gewiß richtigen Charakteristik Vischer's [1]) ein altes Inventarienstück, welches sich unentbehrlich glaubt, weil es bequem geworden, wie sich ein solches namentlich an Höfen häufig finden wird und an einem solchen, wie dem des Claudius, sogar Werth und Geltung haben kann.

---

1) Kritische Gänge II, S. 106.

Es ist auch nicht Alles, ja vielleicht nichts, was ihm in den Mund gelegt ist, als blos leeres Geschwätz zu nehmen, wie wir dies ja überhaupt nicht einmal bei den reinen Narren Shakespeare's thun dürfen. Namentlich gilt dies auch von den Lebensregeln, welche er seinem Sohn mit auf den Weg giebt, und welche aus einem der damals üblichen Complimentirbücher entnommen sein sollen. Dafür spricht allerdings, was Friesen als Beweis anführt [1]), daß in der alten Quartausgabe die betreffenden Verse wie ein Citat mit Anführungszeichen versehen sind. Die Verse der alten Ausgabe stimmen mit denen der neuen (I, 3, v. 61—67, 70—73, 78) fast wörtlich, namentlich der Wortstellung nach, überein, nur enthält die neuere an zwei Stellen einige Verse mehr. Die Worte am Schluß hinter „sei Dir selber treu": „daraus folgt, Du kannst nicht falsch sein gegen irgend wen", sind, wie die Aeußerung über die Kleidung in Frankreich, auch in der Ausgabe von 1603 [2]) ohne Anführungszeichen, müßten also dem Geiste des Polonius, dem sie alle Ehre machen würden, zugeschrieben werden; auch die sprachliche Fassung spricht für eine solche Einschaltung des eignen Gedankens. Nur halb wird obige Annahme Friesens dadurch bestätigt, daß in derselben Scene, sonst übrigens nirgends in der ganzen Ausgabe, auch noch folgende Worte des Polonius-Corambis mit und bezüglich ohne Anführungszeichen wie folgt stehen, wo wenigstens theilweise die Bezeichnung nach obigem Gesichtspunkte als nicht richtig erscheinen würde:

Ofelia, receiue none of his letters,
„For louers lines are snares to intrap the heart;
„Refuse his tokens, both of them are keyes
To vnlocke Chastitie vnto Desire;
Come in Ofelia, such men often proue,
„Great in their wordes, but little in their loue.

Bemerkenswerth ist auch, daß einige dieser Lehren bei dem Abschied der Gräfin Roussillon von ihrem Sohne in Ende gut Alles gut (I, 1 v. 71) vorkommen, wo durch den edeln Charakter der Gräfin die Annahme ausgeschlossen scheint, daß sie in dem bewegten Augenblick der Trennung nach einem Complimentirbuche gesprochen habe. Ein voller Beweis oder Gegenbeweis über jenen immerhin interessanten Nebenpunkt wird sich freilich

1) Frh. v. Friesen, Briefe über Hamlet S. 278, 279.

2) Welche uns allerdings nur in der, Leipzig 1865, in Octav gedruckten Wiederholung vorliegt.

nicht führen lassen und wir werden die ganze Exposition des Polonius und den Gedanken, welchen der Dichter dabei gehabt hat, wohl am richtigsten auffassen, wenn wir sie aus dem Gesichtspunkte der oben angeführten Worte der Portia „gute Sprüche und gut vorgetragen“ u. s. w. beurtheilen.

Boten die bisher betrachteten Personen unserer Tragödie die berührten Vergleichungspunkte schon in Bezug auf Willenskraft und Handeln im Allgemeinen, so werden wir beim Charakter des Königs und der Königin namentlich den ethischen Gesichtspunkt ins Auge fassen müssen. Beide entsprechen Hamlet und Ophelia rücksichtlich ihrer Willensschwäche, doch ist sie bei ihnen besonders im Verhältniß gegen die Verlockungen zum Bösen und daher als Sünde dargestellt. Der König ist seinen Neigungen nach das grade Widerspiel von Hamlet, er liebt die groben materiellen Genüsse und unterliegt der Verführung durch dieselben, denn offenbar hat er weniger aus Ehrgeiz und Herrschsucht, als um jenen Neigungen schrankenlos fröhnen zu können, nach der Krone gestrebt und den Brudermord begangen, Hamlet dagegen legt allen Werth auf die geistigen Freuden und ist diesen zu sehr nachgegangen. Hamlet ist gewissenhaft und streng gegen sich selbst, uneigennützig, der König gewissenlos, nur von Selbstsucht geleitet und ganz ohne Hamlet's sittlichen Fond. In Bezug auf Thätigkeit sind Beide von gleicher Organisation, der König ist seiner Natur nach zum offnen graden Handeln ebenso unfähig wie Hamlet und es dürfte nicht mit Vischer[1]) anzunehmen sein, daß bei ihm Reflexion und Thatkraft an sich im richtigen Verhältniß ständen. Demnach laufen auch die Handlungen und Maßregeln Beider förmlich parallel. Der König hatte von seinem Standpunkte aus etwa dieselben Schwierigkeiten zu überwinden, wie Hamlet: das Geheimniß, das ihm durch sein Verbrechen auferlegt war, die nothwendige Rücksicht auf die Königin, das Verhältniß zum Hofe, zu Staat und Gesetz, andrerseits standen ihm, abgesehen von seiner königlichen Macht, eben solche Vortheile zur Seite, wie Jenem: der Wahnsinn Hamlet's, die Tödtung des Polonius, also Blutschuld auf der andern Seite, das feindliche Vorgehen Hamlet's gegen ihn, aber er wird dadurch ebenfalls nicht zum raschen Handeln getrieben, er vermag nicht offnen Auges gegen den Feind loszugehen, nur aus der Ferne

2) Vischer, Kritische Gänge. H. 2, S. 136.

möchte er handeln, nur durch Andre als scheinbar Unbetheiligter kann er dem Gegner den tödtlichen Streich versetzen. Ebenso wie Hamlet ergeht er sich in weitläuftigen Maßregeln, wo rasches Handeln Noth thut und wird dadurch zugleich mit dem Feinde auch selbst das Opfer seiner zu complicirt angelegten Intriguen. Sein Charakter steht wie der Hamlet's auf der Höhe der Entwickelung bei dem Zusammentreffen Beider im dritten Act und in dem sogenannten Gebetmonolog, wo er aus moralischer Schwäche sich von dem Genuß des durch Frevel Erworbenen nicht losmachen und zum Bessern nicht erheben kann, eine Seelenstimmung, welche ähnlich wie die des Angelo in Maaß für Maaß in der vierten Scene des zweiten Acts (1—16) dargestellt ist.

Die Königin hat eine unverkennbare Familienähnlichkeit mit Hamlet und dieselbe Widerstandslosigkeit wie Ophelia, und aus dieser erklärt sich, daß sie ihrem Verführer erlegen ist. Die Verführung durch einen wenig bevorzugten und in Folge dessen die Untreue gegen einen ungleich bedeutenderen, äußerlich wie innerlich besseren Mann ist an sich nichts unerhörtes und wird durch den Geist selbst genügend commentirt (A. 1, Sc. 5, 53—58), auch hat Shakespeare an Maria Stuart und Bothwell ein nahe liegendes Beispiel gehabt, welches nicht ohne Einfluß auf unsere Dichtung gewesen sein mag.[1]) Es ist häufig über die Schuld der Königin und wie weit sie geht gestritten worden, namentlich darüber, ob Shakespeare sie als Mitwisserin bei dem Tode des alten Königs hat darstellen wollen. Offenbar kann dies nicht angenommen werden, da der Geist nichts davon sagt, dem Sohne sogar Schonung der Mutter wiederholt auferlegt (A. 1, 5, v. 85. A. III, 4, v. 110), auch könnte die Königin, wäre sie am Morde betheiligt gewesen, auf die Erwähnung desselben nicht so unbefangen antworten, als es geschieht (III, 4, v. 30, 40, 52).[2])

Laertes ist ganz besonders als das eigentliche Gegenstück und die vollständige Kehrseite von Hamlet's Charakter, wie von diesem selbst, so auch von den Auslegern betrachtet worden. Bei

---

1) C. Silberschlag, Shakespeare's Hamlet. Morgenblatt, 1860. No. 46 fg. Hebler, Aufsätze S. 86.

2) Elze, Hamlet S. 212, 213. Ausführlich und völlig überzeugend sind die Gründe für die hier aufgestellte Ansicht dargestellt in der ohne Namen des Verfassers erschienenen Schrift: Hamlet. An attempt to ascertain, whether the queen were an accessory, before the fact, in the murder of her first husband. London. John Russell Smith 1856.

ihm ist das rasche Handeln, das erfolgreiche Wirken des Impulses am stärksten ausgeprägt, und seine Gewissenlosigkeit, seine Seichtigkeit im Denken, seine cavaliermäßige Oberflächlichkeit stehen im schärfsten Gegensatze zu der ernsten Sittlichkeit, der Reflexion und tiefen Gründlichkeit Hamlet's. Er geht den geradesten und schnellsten Weg zum Ziele, aber umgekehrt wie bei Hamlet bleibt bei ihm das Denken hinter dem Handeln zurück, und die Unüberlegtheit dehnt sich auch bis zu moralischer Gewissenlosigkeit aus, da er auf den nichtswürdigen Plan des Königs eingeht. Hierbei geht er unter, während er vorher die glänzendsten Erfolge erzielt hat, und so ist auch in seinem Ausgange auf das ideale Handeln und darauf hingewiesen, daß dasselbe mit Wahrheit und Gerechtigkeit verbunden sein muß. Zur Vervollständigung der gegensätzlichen Parallele mit Hamlet soll nur noch eine kleiner, jetzt bis vielleicht noch nicht erwähnter Zug hervorgehoben werden, nämlich daß Laertes, als er (IV, 5 v. 112) dem König gegenüber tritt, unaufgefordert und ziemlich unbegreiflicher Weise sein Gefolge abtreten läßt und so zu sagen dem König allein zu Leibe geht. Ist es nicht, als hätte ihn der Dichter ganz in der gleichen Situation wie Hamlet und auch ohne den Vortheil der Begleiter dem König gegenüberstellen wollen?

Als Schlußstein des künstlerischen Gebäudes, welches in den Charakteren unserer Tragödie aufgeführt ist, und als Krönung desselben kann Fortinbras angesehen werden, eine Figur, die eigentlich außerhalb der dargestellten Handlung steht, aber auf welche, wie Roßmann[1]) treffend sagt, die andern Figuren in Perspective gesetzt sind. Er ist das eigentlich positive Ideal, welches dem Hamlet, wie den übrigen Charakteren entgegen gestellt ist. Er ist derjenige thatkräftige Charakter, welcher harmonisch in sich gebildet, das Handeln in der idealsten Form darstellt, der nicht für sich, sondern für Andere handelt, nicht von Eigennutz und ärmlichen äußern Rücksichten geleitet, sondern ungehemmt von niedern Bedenklichkeiten, hauptsächlich von der Ehre, von der Idee entflammt wird, sich aber dabei nicht im Grenzenlosen verliert, sondern, ganz seiner Lebensstellung gemäß, nach dem höchsten Erreichbaren strebt. So geht sein Ideal in dem des Staates auf, einem Ideal, welches Hamlet, der sich zu seiner Umgebung immer nur negativ verhielt, stets fremd geblieben

1) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. II, S. 331.

ist. Die Bedeutung der Tragödie erweitert sich damit in hohem Maaße, wenn auch ganz im Zusammenhange mit der oben als Schuld hervorgehobenen Neigung Hamlet's zur unfruchtbaren Geistes-Cultur. Diese war bei aller Vielseitigkeit seiner Bildung einseitig, weil sie nicht die seiner Stellung gemäße Richtung auf das Praktische hatte und ihm steht daher, wenn er ihn auch an Tiefe nicht erreicht, als ein andres Ideal nach der positiven Seite König Heinrich V. entgegen, dessen gerühmte Vielseitigkeit ausdrücklich mit „des Lebens Kunst und praktisch. Theil" in Verbindung gebracht wird (Heinrich V., A. I, Sc. 1, v. 51, 52, 62—68). In Folge jener Einseitigkeit ist Hamlet seiner eigentlichen Lebensaufgabe abgewendet, seiner Umgebung entfremdet worden. Er nimmt die Stellung des allein stehenden, unverstandenen Idealisten ein, der an Bildung, Adel der Gesinnung und allerlei Geistesgaben hoch über dem Kreise steht, aus dem er erwachsen ist und dennoch wieder durch so viele Fäden mit demselben zusammenhängt, daß er sich von demselben nicht losreißen kann und sein eignes Wesen ihm zur Qual, seine Umgebung ihm zum Ekel wird. Daher auch diese Verbitterung, diese zur Härte und Fühllosigkeit gesteigerte Unzufriedenheit mit sich und Anderen. Mehr oder weniger wiederholt sich im Kleinen dieses Schauspiel alle Tage, darum auch das große Interesse, welches Hamlet gewährt und der Gewinn, den wir daraus zu ziehen vermeinen, wenn es auch bei allem Verständniß Vielen so gehen wird wie Hamlet, daß sie die richtige Ausübung nicht finden und sich mit jenem Ausspruch der Portia und der im Hamlet so vielfach betonten menschlichen Schwäche trösten müssen. Aber nicht blos nach seiner persönlichen Umgebung, nach Ort und Raum, sondern auch der Zeit nach steht Hamlet auf einer Stelle, wohin er seinem Wesen nach nicht paßt, und der Gesichtskreis, den uns der Dichter eröffnet, wird damit ein noch weiterer. Hamlet gehört einer Zeit an, welche zwischen der Naturkraft der alten Zeit und der feineren Bildung der Neuzeit in der Mitte liegt. Er hat nicht mehr die reckenhafte Kraft seines Vaters und schon die seiner Umgebung noch fremde Geistesbildung der Neuzeit. Er ist seiner Zeit an Cultur voraus und an Kraft hinter ihr zurückgeblieben, unfähig sie zu beherrschen, da er beide Elemente nicht zu vermitteln weiß. Andrerseits ist er freilich auch ein Feind der Ueberbildung, der hohlen Scheinbildung seines Zeitalters und seiner Umgebung und steht dieser

gegenüber wieder hinter seiner Zeit auf dem Standpunkt der Natur. Bei aller prinzlichen Vornehmheit hat er einen Zug zur natürlichen Einfachheit, der zu dem geschraubten, am äußern Ceremoniell hängenden Wesen der ihn umgebenden Personen stark contrastirt, namentlich aber bildet er trotz aller Umwege, auf denen sich sein Handeln verliert, durch seine tiefe Wahrheitsliebe den stärksten Gegensatz zu den Repräsentanten des Staates Dänemark. In der That ist es die Unwahrheit und der falsche Schein, die in demselben walten, ebenso das Unrecht, denn wie kann das Recht in einem Staate herrschen, dessen Oberhaupt es in so frevelhafter Weise verletzt hat und durch den Besitz der Früchte seiner Missethat noch fortdauernd verletzt. Es rechtfertigt sich daher auch damit das so zu sagen massenhafte Hinschlachten der Repräsentanten dieses Staates, in welchem nicht Etwas, sondern Alles faul ist. Es muß für das bessere, durch Fortinbras repräsentirte Regiment Platz gemacht und deshalb das alte verrottete Wesen vollständig beseitigt werden. Schon der weise Rabbi Simon, Gamliels Sohn, hat gesagt, und der Satz ist aus dem Talmud in die Ethik der Juden (Sprüche der Väter Perek 1, Nr. 18) aufgenommen: „die ganze sittliche Welt beruht auf Recht, Wahrheit und Frieden.“ Der Letztere könnte hier ausgelassen werden, da er sich von selbst finden wird, wo Recht und Wahrheit herrschen, aber wo diese Stützen der staatlichen Existenz, der Gesellschaft überhaupt, weggenommen werden, wird Alles zusammenstürzen, desto schrecklicher, je höher es gebaut war. Demgemäß kann auch im Großen wie im Kleinen nur die Thätigkeit des Menschen, welche auf Recht und Wahrheit basirt, gedeihlichen Erfolg haben und zu einem glücklichen Ziele führen. Das ist das Ideal, welches Shakespeare vom menschlichen Handeln sich gebildet und welches er mehr oder weniger in allen seinen Dichtungen, namentlich aber im Hamlet, und wenn auch von der negativen Seite, doch vielleicht grade deshalb um so eindringlicher dargestellt hat.

II.

Der Kaufmann von Venedig und Maß für Maß,

besonders mit Bezug auf

Shakespeare's Anschauung vom Recht und seine Stellung zum Christenthum.

Von allen dramatischen Werken Shakespeare's ist von jeher der Kaufmann von Venedig eines der beliebtesten, Maß für Maß eines der am wenigsten gekannten und geschätzten gewesen. Kein Wunder, da wir über jenes Stück alle Zauber der Romantik verbreitet und in demselben eine reiche Gruppe glänzender Gestalten auf dem farbenreichen Hintergrunde südlicher Scenerie sich bewegen sehen, während Maß für Maß durch eine düstre und ziemlich nüchterne Färbung, durch detaillirte Darstellung der Unsittlichkeit und des Lasters und die Entwickelung eines widerwärtigen Hauptcharakters von vornherein eher abzustoßen als anzuziehn geeignet scheint. Dennoch dürfte, wenn auch zurückstehend an poetischem Werthe, Maß für Maß an geistigem und sittlichem Gehalt dem ersteren Drama keineswegs nach, sondern eher voranzustellen sein. Dabei zeigen beide Stücke in Bezug auf diesen innern Gehalt eine große Verwandtschaft, und da die Gedanken, um welche sie sich bewegen, grade solche sind, die wir vorzugsweise als Eigenthum Shakespeare's oder wenigstens als besonders von ihm betonte Grundprincipien bezeichnen können, da diese Gedanken ferner grade in diesen Stücken mehr als in anderen von ihm zum Ausdruck gebracht worden sind, so dürfte es nicht unfruchtbar sein, einmal genauer zuzusehn, in welcher Art und mit welchen Modificationen der Dichter ihnen bei verschiedenen Stoffen poetische Gestalt gegeben, wie er die

Quellen, welche ihm den thatsächlichen Hergang, die Fabel der Stücke darboten, zu benutzen, künstlerisch auszubilden und mit denselben Gedanken zu durchdringen wußte. Eine solche Vergleichung kann um so interessanter sein, als beide Stücke, wenn sie auch der Zeit nach vielleicht nicht so weit auseinander liegen mögen [1]), doch offenbar verschiedenen Perioden der Shakespeare-schen Dichtung angehören. Man mag die letzteren eintheilen, wie man will, so wird man doch eine frühere Periode, in welcher sich noch die frischeste Lebenslust ausspricht und von welcher der Kaufmann von Venedig neben Romeo und Julia und Heinrich IV. als die schönste Blüthe bezeichnet werden kann, von der späteren, wo er tiefer in die menschliche Natur hinabstieg und die Leidenschaften mit gewaltigerem Ausdruck darstellte, wo bittre Erfahrungen auch über seine poetischen Schöpfungen eine mehr düstre Färbung verbreitet haben mögen, zu unterscheiden haben und danach wird Maß für Maß jedenfalls in diese spätere Periode, wenn auch nur in den Beginn derselben zu setzen sein. Der dichterischen Form nach stehen beide Stücke sich wieder sehr nahe. Sie gehören, so ungleich ihre Behandlung ist, beide zu jener Mittelgattung, in denen die Elemente der Tragödie und des Lustspiels gemischt sind und die wir als Schauspiel zu bezeichnen pflegen. Während im Kaufmann von Venedig mehr der Charakter des Lustspiels aufrecht erhalten wird, herrscht in Maß für Maß das tragische Element vor, obgleich darin wieder den Scenen der niedern Komik ein viel größerer Raum gewährt ist, als in jenem Drama, welches Scenen dieser Art sparsamer und der Haupthandlung mehr eingefügt aufweist. Dabei nähern sich beide Stücke durch ihren abenteuerlichen und nahezu wunderbaren Inhalt jenen phantastischen Dramen Shakespeare's, deren Repräsentanten der Sturm und der Sommernachtstraum sind und

---

1) Der Kaufmann von Venedig ist im Jahre 1598 von Meres unter den bekannten Stücken Shakespeare's aufgeführt, nach Malone, welcher sich auf eine allerdings nicht deutliche Notiz im Tagebuch des Theaterdirector Henslowe beruft, ist er schon im Jahre 1594 zur Aufführung gekommen. Maß für Maß ist nachweislich den 26. December 1604 bei Hofe aufgeführt worden, wahrscheinlich als neues Stück; Stil und Vers widersprechen einer frühern Abfassung und die zutreffenden Beziehungen auf Jacob I., die man darin gefunden hat, deuten ebenfalls darauf hin, daß dasselbe erst nach dessen Thronbesteigung (1603) vollendet worden. Vgl. die Einleitung zu beiden Stücken bei Delius, Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. 2. Theil, S. 340. 372.

stehen andrerseits vermöge der Behandlung des Rechts und der Fragen von öffentlichem Interesse, die im Kaufmann allerdings nur nebenbei berührt sind, in einiger Verwandtschaft mit den historischen Stücken.

Bei unserm Versuch, den innern Zusammenhang zwischen diesen beiden scheinbar so verschiedenen Dramen und deren Gedankeninhalt nachzuweisen, dürfte es geboten scheinen, zunächst das Geheimniß des dichterischen Prozesses, wie er sich bei jedem großen Dichter vollzieht, in Bezug auf Shakespeare etwas näher zu beleuchten. Was früher so oft bestritten worden, daß nämlich Shakespeare einer der kunstmäßigsten Dichter, daß seine Schöpfungen, wenigstens die besseren, ein in sich abgeschlossenes und technisch vollendetes Ganze bilden, wird schwerlich mehr in Abrede gestellt, wie wenig Klarheit auch über den Grund dieser Harmonie herrscht. Wir sind gewohnt, denselben in einem leitenden Gedanken, der sogenannten dichterischen Idee zu suchen, über deren Ursprung, Umfang und Wirksamkeit jedoch viel Streit herrscht, ja von Einzelnen ist das Vorhandensein einer solchen ganz bestritten worden.[1]) Allerdings haben wir uns bei Shake-

---

1) Die entgegengesetzten Grenzen der verschiedenen Anschauungen über die Idee des dichterischen Werkes können wir etwa durch das bezeichnet finden, was Ulrici und Lewes darüber gesagt haben. Den Ausführungen, welche der Erstere im Allgemeinen darüber gegeben hat (Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Auflage. Bd. 2. Vorrede und Einleitung. Band 1, S. 391 ff.), schließen wir uns im wesentlichen an und pflichten ihnen mehr bei als der Anwendung, die der geehrte Verfasser bei den einzelnen Stücken davon macht, doch auch in der Vorrede scheint uns die Aufstellung (S. VI) bedenklich, daß dem Dichter die Idee seines Werkes bei Entwurf und Ausführung desselben unbewußt gewesen sein kann.

Lewes (im Leben Göthe's, übers. von Frese. Berlin 1859) ereifert sich über den Grundirrthum der Kritiker, welche die Kunst in Philosophie aufzulösen und dem Dichter Gedanken unterzulegen suchten, von denen derselbe nichts gewußt, er behauptet, daß ein Dichter, der für die gelehrte Deutung schriebe, nie ein Meisterwerk hervorbringen würde, daß man sich um die Idee des Stücks nicht bekümmern, sondern an dem Kunstwerk, wie an einem Werk der Natur erfreuen und nur die Mittel zu erkennen suchen müsse, wodurch die Wirkung hervorgebracht werde, nicht die Idee, die den Mitteln zu Grunde liege (Band 2, S. 352. 366). Ferner tadelt er (Bd. 2, S. 547) das Symbolisiren in der Kunst, welche nicht die Aufgabe habe, Symbole für die Philosophie zu schaffen; wolle der Künstler aber solche Symbole aufstellen, so müßten sie an sich einen von ihrer Bedeutung unabhängigen Reiz haben. Alles dies ist nur theilweise richtig und die Vorwürfe, welche der Kritik gemacht werden, wenig zutreffend, denn nur wenige werden eine gelehrte und rein philosophische

speare diese Idee nicht so als wirkendes Princip zu denken, daß er irgend einen Gedanken selbst oder bei Andern gefunden und diesen dann poetisch und künstlerisch auszugestalten gesucht hat. Vielmehr fand eher das umgekehrte statt, er hatte oder fand einen für ein Drama geeigneten Stoff und diesen formte er nach einem gewissen allerdings durch den Stoff meist nahe gelegten Gesichtspunkte zu einem harmonischen Ganzen, die Idee war also das hinzutretende, nicht das ursprüngliche, wenn auch wieder ursprünglich insofern, als sie aus gewissen dem Dichter innewohnenden Grundanschauungen hervorging oder damit zusammenhing und der Stoff dem Dichter nur Veranlassung gab, diese Grundanschauungen nach Maßgabe desselben in einer gewissen Richtung zu äußern. Von vornherein müssen wir dabei, um das dichterische Wirken Shakespeare's richtig zu würdigen, auch und zunächst das handwerksmäßige seiner Thätigkeit ins Auge fassen. Er war beim Theater als Schauspieler, Dichter, Miteigenthümer und Theilnehmer am Gewinn und Verlust betheiligt und in allen diesen Eigenschaften gewiß auch sehr praktisch und auf den Erwerb bedacht. Dies ergeben seine Erfolge und es ist auch aus seinen Dichtungen herauszulesen. Da er nun nicht vorzugsweise das Talent der Erfindung, jedenfalls dessen weniger als poetische Gestaltungskraft besaß, so sah er sich allenthalben nach Stoffen um, die sich zu einer erfolgreichen Darstellung auf der Bühne eigneten und benutzte auch solche, die sich schon bewährt und in unvollkommner Bearbeitung Glück gemacht hatten. Dabei mochte grade das sonderbare und unwahrscheinliche mancher Fabeln und Erzählungen ihn reizen, daß er die scheinbar unmöglichen Thatsachen sich erklärlich, das unglaubliche glaublich und natürlich zu machen suchte. Namentlich aber wegen der Zuschauer, für welche er dichtete, wurde in erster Reihe zu dem Abenteuerlichen und Ungewöhnlichen gegriffen. Denn Shakespeare kannte sehr wohl das

---

Deutung bei einem Dichtwerk versuchen, wenn auch allerdings bei den Erklärungen oft zuviel philosophisches Raisonnement hineingezogen worden ist. Bezüglich Shakespeare's könnten wir bei einem Adoptiren der Lewes'schen Anschauung bald wieder zu der früher gangbaren Ansicht von dem bewußtlos genialen dichterischen Schaffen Shakespeare's gelangen. Grade um das Kunstwerk als solches zu genießen, müssen wir die Harmonie und Einheit desselben empfinden und dies werden wir um so mehr, wenn wir bemerken und verstehen, wodurch diese Einheit hervorgebracht wird, wenn wir also die verbindenden Gedanken zu verfolgen vermögen.

mit hohen Augenbrauen dasitzende Theaterpublikum, welches nach Göthe vor allem „erstaunen“ und „stark Getränke schlürfen“ wollte, er wußte sehr gut; daß er vieles bringen mußte, um dem Einzelnen etwas zu bringen, daß er

> Phantasie mit allen ihren Chören,
> Vernunft, Verstand, Empfindung, Leidenschaft,
> Doch rc. rc. nicht ohne Narrheit hören

und sehen lassen mußte, um Erfolg zu haben. Das letztere Element, der Narr oder Clown hatte überdies auf der englischen Bühne eine Art Bürgerrecht, eine historisch begründete Berechtigung, das Publikum war daran gewöhnt ihn zu sehen und wollte ihn sich nicht nehmen lassen. Shakespeare mußte ihn also, wenn er selbst nicht gewollt hätte, beibehalten und so kommt es, daß wir auch in den erschütterndsten Tragödien bald unter dieser bald unter jener Maske den Clown, oft auch unter gar keiner andern Bezeichnung auftreten und in Scherzreden jeder Art und Färbung, mitunter einer sehr herben und nahezu tragischen, sich ergehen sehen, wie die Todtengräber im Hamlet, den Pförtner im Macbeth, den Bauer mit der giftigen Schlange bei der Cleopatra. Daß nun aber Shakespeare hierbei und in seinem ganzen dichterischen Schaffen, bei der Bewegung aller der Elemente, womit er der Hörer Herzen zwang, nicht blos dem vielköpfigen Ungeheuer Publikum in allen seinen, auch den gröberen Schattirungen, den Gründlingen des Parterre und den Lachern der Gallerie, den Leuten, welche wie Polonius einschliefen, wenn es nicht Possen oder Zotengeschichten gab, sondern daß er dabei auch sich selbst und den höheren Anforderungen der Poesie zu genügen suchte, daß er das Ungeheuerliche und Erstaunliche nur dann vorführte, wenn er es möglich gemacht und mit gutem Gewissen als poetisch wahr geben konnte, und daß er fast Alles möglich und wahr zu machen verstand, das zwingt uns eben so hohe Bewunderung für sein Genie wie für seinen Charakter ab. Er für seine Person hat gewiß die schlichte Manier, von der Hamlet spricht, „so gesund als angenehm und ungleich mehr schön als geschmückt“ (II, 2, 465), vorgezogen, aber seine Stellung dem Publikum gegenüber mußte nicht blos Rücksichten gegen dasselbe zur Geltung bringen, sondern auch auf seine dichterische Ausbildung von Einfluß sein.

Fand also Shakespeare eine Erzählung, eine Fabel oder einen Charakter in einem ältern Drama oder den damals gang-

baren Novellensammlungen, woran er Interesse gewann und solches auch bei dem Publikum voraussetzen durfte, so belebte er den oft schwerfälligen, spröden, mitunter recht schmutzigen Stoff und warf den Prometheusfunken seines Geistes hinein, indem er den Gestalten Lebensfähigkeit gab, die Handlung motivirte, störende und unnöthige Elemente wegließ und neue Motive, neue Charaktere hinzufügte, welche theils zur Verbindung und Begründung des schon vorhandenen, theils auch und mitunter blos dazu dienten, um in größerer Fülle und Mannigfaltigkeit, durch Darstellung verschiedener Abstufungen oder Gegensätze, dieselbe Leidenschaft und Charakterform, dieselben Gedanken zum Ausdruck zu bringen, zu deren Trägern er die vorgefundenen Hauptpersonen gemacht hatte. Namentlich wurden in dem Narren und oft einer ganzen Gruppe entsprechender Gestalten aus den niedern Lebenskreisen in Scenen, welche von ihnen gewöhnlich neben und gesondert von der Haupthandlung gespielt wurden, die Hauptbegebenheiten und Hauptcharaktere, sowie die darin zur Anschauung gebrachten Leidenschaften und Gedanken in parodistischer und allerlei Aehnlichkeiten und Analogieen bietender Weise dargestellt, so daß wir grade in Vergleichung dieser Nebenscenen mit der Haupthandlung ein großes Hülfsmittel für das Verständniß des Stückes und der dasselbe durchdringenden Gedanken gewinnen. Denn es sind allerdings nicht blos gewisse Leidenschaften und Charakterformen, es sind auch Gedanken, sittliche und rein praktische Anschauungen, welche in den Dichtungen Shakespeare's Ausdruck finden, welche schon bei Bildung der Charaktere von Einfluß sind und dem ganzen Dichtwerk Harmonie geben, da von ihnen als einem einheitlichen Gesichtspunkt aus die ganze Gestaltung desselben sich erklärt. Aber unerachtet wir diese Harmonie, diesen Gestaltungsproceß deutlich wahrzunehmen glauben und unerachtet des durch die komische Nebenhandlung gebotenen Hülfsmittels macht es uns der Dichter doch nicht so leicht, jenen Gedankeninhalt genau zu erkennen und zu begrenzen, aus der Fülle der gebotenen Anschauungen die Hauptsache und die leitenden Gedanken herauszufinden und den Umfang festzustellen, in welchem wir solche als grade maßgebend annehmen dürfen. Denn er sagt, was er sagen will, nicht als Docent oder Moralprediger, sondern als Dichter in Bildern von eben so reicher als schillernder Farbenpracht, seine Gestalten sind wenn auch lebensvoll, doch so reich und harmonisch, mit solchem

Schmelz gemalt, daß das Auge so zu sagen leicht geblendet und irregeführt wird, und wir weder die Farbe genau analysiren noch den Umriß scharf bezeichnen können. Wir vermögen oft kaum zu sagen, ob mit einzelnen Zügen eine Verherrlichung des Helden oder einer andern Figur beabsichtigt war oder darauf ein Schatten hat geworfen werden sollen. Mit einem Wort, der Dichter hält uns mit seiner bekannten verzweifelten Objectivität über seine Meinung und Absicht allenthalben im Unklaren und läßt seine Person und Anschauungen nirgends hervortreten. Und doch ist es für das Verständniß jedes einzelnen Werkes so wichtig, daß wir von allgemeinen Lebensanschauungen des Dichters ausgehen können, da sich solche bei jedem, wenn auch bei den einzelnen in verschiedenen Richtungen und Modificationen geltend machen werden. Wir müssen also, um einem richtigen Verständniß nahe zu kommen, sowohl das einzelne mit scharfem Blick erfassen, als auch den Zusammenhang mit andern Schöpfungen und den allgemeinen Anschauungen des Dichters verfolgen und wir werden daher auch hier auf diesem Wege am besten zur nähern Betrachtung jener zwei Dichtwerke unter Befolgung derselben Methode gelangen; ja wir werden sogar zuletzt bei Erörterung des Einzelnen unsere Ansicht über des Dichters allgemeine Lebensanschauung wieder bestätigt finden.

So reich und mannigfaltig der Gedankeninhalt ist, welchen die Werke Shakespeare's bieten, so wenig andrerseits bei den einzelnen Aussprüchen erkennbar scheint, ob wir darin grade die Meinung des Dichters vor uns haben, so gipfeln augenscheinlich die meisten der in seinen Werken ausgesprochenen Maximen und Sentenzen in wenigen Sätzen, welche mit allerlei durch die Verhältnisse sich ergebenden Modificationen immer wiederkehren und auf welche auch, was noch wichtiger ist, der Gang der Handlung und die Gestaltung der Charaktere in vielen Dramen bezogen werden kann. In solchen dürfen wir daher am ehesten die persönlichen Anschauungen des Dichters voraussetzen.

Vor Allem ist es das Maßhalten in allen Dingen und Verhältnissen, was uns von Shakespeare auf das eindringlichste ans Herz gelegt wird. Nach seiner Lebensweisheit liegt das richtige in der Mitte zwischen den Extremen, alle Uebertreibung ist schädlich, macht aus einer Sache, einer Eigenschaft das Gegentheil von dem was sie ursprünglich ist und sein soll und giebt ihr eine bloße Scheinexistenz. Das Scheinwesen und die Ueber-

treibung sind es daher auch, wogegen der Dichter unausgesetzt und in allerlei Formen, oft mit Bitterkeit, ja Heftigkeit ankämpft. Damit hängt die Lehre zusammen, daß wir, um richtig zu urtheilen, nicht nach der oberflächlichen Erscheinung, sondern nach dem innern Grunde, nach dem Zusammenhang, den Motiven und der Gesinnung forschen müssen, daß nichts absolut bleibt, sondern je nach den Umständen etwas anders werden kann, so daß er zu dem Satz kommt, den später Spinoza aufgestellt hat: „Nichts ist an sich gut oder böse."

Diese allgemeinen Anschauungen sind es, welchen der Dichter in den obigen beiden Stücken ganz besonders Ausdruck gegeben hat, in allgemeinerer wie besondrer Geltung, in verschiedener Mischung und verschiednem Umfang; in beiden ist unter diesen Gesichtspunkten namentlich auch das Recht und dessen Handhabung betrachtet und sind mehr als in andern Stücken, Beziehungen zum Christenthum dargelegt, so daß wir auch nach diesen Seiten hin den Dichter einigermaßen kennen lernen.

Betrachten wir nun zunächst das ältere und die allgemeineren Anschauungen bietende Drama, den Kaufmann von Venedig und zuerst dessen Quellen. Als solche sind wohl nur anzusehen die zwei ganz getrennten Erzählungen aus den gestis Romanorum, wovon die eine den Rechtshandel um das Fleisch des Schuldners, die andre die Wahl von den drei Kästchen enthält, hauptsächlich aber die von Giovanni Fiorentino nach der ersteren Erzählung 1378 geschriebene, 1558 zuerst gedruckte Novelle (im Pecorone), worin das Freundschaftsverhältniß des Kaufmanns und der jüdische Charakter des Wucherers hinzugefügt sind, da in der alten Erzählung ein Soldat das Geld für sich von einem Kaufmann borgte. Außerdem haben wir zwar noch eine alte Ballade vom Juden Gernutus (in Percy's Relics of ancient English poetry I, 183. ed. Tauchnitz, abgedruckt bei Delius in der Einleitung zum Kaufmann von Venedig), welche einige Züge enthält, die in den andern Erzählungen fehlen, doch ist sehr ungewiß, ob die Ballade älter ist als der Kaufmann und ob Shakespeare die Ballade oder der Balladendichter das Drama benutzt hat; Ulrici [1]) neigt sich zu der ersteren Ansicht, während Elze [2]) grade in den übereinstimmenden Zügen den eigenthüm-

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 329.
2) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 6, S. 154.

lichen Schöpfergeist Shakespeare's ausgesprochen findet. Letzteres ließe sich wohl nur von der Darstellung des Geschäftes als eines lustigen Scherzes (I, 3, 146) behaupten, während die übrigen von Elze hervorgehobenen Momente seine Ansicht kaum bestätigen dürften. Denn der Schein ist schon in der Novelle erwähnt, indem dort erzählt wird, daß der Vertrag gerichtlich zu Papier genommen wurde und auf die Papiere wiederholt berufen wird, auch ist darin gesagt, daß der Jude dem Kaufmann nach dem Leben getrachtet[1]); das Messerwetzen findet sich, wie Elze selbst angiebt, schon in alten Shakespeare wahrscheinlich bekannten Volkssagen vom Blaubart und armen Heinrich und das Ausbleiben der Schiffe, wie auch der Umstand, daß der Jude das Fleisch an einer gefährlichen Stelle ausschneiden will, worüber in der Ballade ein ziemlich unmotivirter Wortwechsel geführt wird, deuten nicht nothwendig auf Shakespeare oder einen eminenten Geist. Auch jener erste Umstand, die Behandlung der Sache als Scherz, könnte füglich vom Balladendichter herrühren und es würde dann bemerkenswerth sein, wie Shakespeare dieses Motiv herausgegriffen hätte, um das Geschäft einigermaßen wahrscheinlich zu machen. Dies ist bei Shakespeare die einzige Arglist, welche dem Juden zur Last fällt, während in der Ballade, und dies giebt ihr wieder mehr den Charakter selbstständiger oder wenigstens von Shakespeare unabhängiger Erfindung, — der Schuldner noch durch die vorgespiegelte Nachsicht des Juden veranlaßt wird, den Verfalltag verstreichen zu lassen, an welchem er das Geld vielleicht noch hätte beschaffen können. Hiernach wird es, da alle diese Gründe nicht völlig überzeugend sind, wohl zunächst offne Frage bleiben, ob Shakespeare auch die Ballade benutzt hat. Außerdem sind als Quellen Shakespeare's noch der von Skottowe (life of Shakespeare I, 326 ff.) bezeichnete Orator London 1596 und die darin enthaltene 95. Declamation „of a jew who would for his debt have a pound of the flesh of a christian" und insbesondere für die Entführungsgeschichte der Jessica das Novellino des Masuccio di Salerno genannt worden, mit welchem Rechte, darüber ist bisher noch nichts ausreichendes erörtert worden. Das erstere Werk war uns nicht zugänglich, aus dem Novellino des Masuccio aber konnten wir

---

1) Simrock, die Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. 1. Theil. S. 193. 197. 198. 199.

uns nicht überzeugen, daß Shakespeare dasselbe als Quelle zum Kaufmann von Venedig auch nur in untergeordneter Art benutzt hätte. Die Novelle Masuccios, welche in dieser Beziehung allein in Frage kommen kann, ist die vierzehnte des zweiten Theiles (S. 57 der Ausgabe von 1525)[1]).

In derselben finden sich allerdings ähnliche Züge wie in der Geschichte der Jessica, doch nicht so eigenthümliche, daß sie auf eine Benutzung durch Shakespeare mit einiger Sicherheit schließen ließen. Es ist darin die Entführung eines Mädchens durch ihren Liebhaber erzählt, der Schauplatz ist Neapel und der Cavalier aus Messina, der Vater des Mädchens allerdings wie Shylock ein großer Geizhals, Kaufmann aber nicht Jude, der seine Tochter sorgsam vor allen Blicken der Männer verschließt und wie eine Sklavin hält, sie auch aus bloßem Geiz nicht verheirathen will. Der junge Mann hat sie am Fenster gesehen und sich sogleich sterblich in sie verliebt wie sie in ihn, und da er sonst ihr nicht beikommen kann, nähert er sich dem Vater an, kauft ihm zu den theuersten Preisen Waaren ab und spiegelt ihm vor, daß er eine Reise zu seinem alten Vater machen müsse. Bis zu seiner Rückkehr bittet er ihn, ihm verschiedne Sachen so wie auch eine von ihm sehr gerühmte Sklavin zu verwahren und ihm unter Verpfändung derselben und sonstigen günstigen Bedingungen dreißig Ducaten zur Reise zu leihen. Der Vater des Mädchens, — sein Name wird nicht genannt, da der Novellist, welcher die ganze Geschichte von seinem Großvater durch mündliche Erzählung überkommen hat, sich dessen nicht erinnert, — geht darauf ein, leiht die dreißig Ducaten und übernimmt die Sklavin. Diese, von ihrem Herrn gehörig instruirt, verabredet mit dem Mädchen die Entführung durch ihren Liebhaber. Um Mitternacht, als Alles und namentlich ihr Vater in festem Schlafe liegt, verläßt sie mit der Sklavin das Haus desselben, nachdem sie an Werthsachen 1500 Ducaten aus seiner Casse mitgenommen hat, als den ihr angemessen scheinenden Betrag der ihr zuständigen Mitgift. Der Cavalier, welcher zum Schein abgereist war, sich aber in einem benachbarten Hause verborgen hatte, erwartet sie an der bestimmten Stelle und sie fliehen auf einem wohl ausgerüsteten Fahrzeug nach Ischia, dessen Gou-

---

1) Welche uns in einem in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Dresden befindlichen Exemplare vorlag.

verneur ein Freund des Cavaliers war. Der Schmerz und die Wuth des Vaters über die Entführung der Tochter und über die Beraubung war groß, näher wird der Zustand des Vaters aber nicht beschrieben, nur daß er mehrmals daran war, sich zu erhängen und sich dann in seinem Hause einschloß und unter fortwährendem Weinen darin blieb. Nach einiger Zeit und als die Entführte sich Mutter fühlte, erfolgte dann durch Vermittelung des Herrn von Ischia die Versöhnung mit dem Vater, so wie die Heirath und die Geschichte endigte mit der Rückkehr des Paares nach Neapel und mit allseitiger Zufriedenheit.

Hiernach wird für uns die Hauptquelle zum Kaufmann von Venedig immer noch jene Erzählung aus dem Pecorone bleiben und soll der nachstehende Auszug daraus unter Beifügung von solchen Stellen Shakespeare's, die im einzelnen Aehnlichkeiten aufweisen, zunächst übersichtlich ergeben, in welcher Art der Dichter seine Quelle mitunter auffallend treu benutzt hat, und wie sehr er auch wieder von ihr abgewichen ist.

„Ein begüterter Kaufmann in Florenz hatte drei Söhne und setzte von diesen in seinem Testamente nur die beiden ältesten zu Erben ein, enterbte aber den jüngsten, Giannetto, ganz. Als dieser sich über die Zurücksetzung beklagte, sagte ihm der Vater, daß er grade ihn am meisten liebe, und darum nicht wünsche, daß er zu Hause bliebe, sondern, wenn er gestorben sein würde, nach Venedig zu seinem Pathen Ansaldo ginge. Derselbe sei sehr reich und wenn er sich in ihn zu schicken wisse, würde er gewiß einst ein reicher Mann werden. Nach dem Tode des Vaters boten zwar die Brüder dem Giannetto einen Theil ihres Erbtheils an, doch dieser schlug es aus und ging dem Wunsche des Vaters gemäß mit einem Briefe desselben nach Venedig zu jenem Ansaldo. Derselbe nahm ihn sehr freundlich auf und ließ ihn in seinem Hause und über sein Vermögen schalten wie er wollte.[1])

Als nun zwei Freunde des Giannetto mit Waaren nach Alexandrien schiffen wollten, baten sie Ansaldo, daß er auch für Giannetto ein Fahrzeug ausrüste und ihn die Freude der Seefahrt genießen und die Welt sehen lasse. Ansaldo ging darauf ein und rüstete für Giannetto ein sehr schönes Schiff aus, nicht des Gewinnes wegen, sondern damit er seinem Vergnügen nachfahre. Auf der Reise erblickte Giannetto einen sehr schönen Meerbusen und Hafen und erfuhr, daß derselbe, Belmont genannt, einer vornehmen und schönen Jungfrau gehöre, die schon manchen großen Herrn ins Verderben gestürzt habe, da sie an dem Gesetz halte, daß jeder,

---

1) Dieser erste Theil der Novelle ist für den weitern Verlauf der darin erzählten Begebenheit augenscheinlich unerheblich, doch ist dadurch Shakespeare vielleicht auf die in guter Absicht gemachte scheinbar harte Verfügung im Testament des Vaters der Portia und ihr Festhalten an derselben gekommen.

der dort landete, mit ihr übernachten müsse und wenn er sich zu nehmen wisse, sie zur Gattin und die Herrschaft über das Land erhielte, im andern Falle aber all seine Habe verliere. Giannetto ließ sich nun unbemerkt ans Land setzen, um das Abenteuer zu bestehen. Er wurde von der Dame und ihrem ganzen Hofstaat sehr gut aufgenommen, der Tag verging herrlich und in Freuden, des Abends wurde er von der Dame in ihr Schlafzimmer geführt, sogleich durch einen Schlaftrunk in festen Schlaf versetzt und beim Erwachen fand er sich seines Schiffs beraubt und mußte zu Pferde nach Venedig zurückkehren. Dort ging er voller Scham zuerst zu einem Freunde und gab vor, daß sein Schiff gestrandet sei. Der Freund theilte dies Ansaldo mit und dieser holte Giannetto voller Freude in sein Haus und erklärte, daß er den Verlust gern verschmerzen wolle. Er und die mit reichem Gewinn zurückkommenden Gefährten suchten Giannetto über den Verlust zu trösten, veranstalteten Festlichkeiten und waren wie früher fröhlich und guter Dinge. Giannetto aber dachte nur an die Dame und wie er zu ihr zurückkehren möchte, konnte deshab nie zu frohem Muthe gelangen und wurde oftmals von Ansaldo ermahnt, den Trübsinn zu scheuchen und auf den ihnen noch verbliebenen Reichthum verwiesen.[1]) Als aber Giannetto die Absicht, wieder zu reisen, aussprach, rüstete Ansaldo für ihn abermals ein Schiff mit noch größeren Reichthümern und Giannetto machte sich damit und mit den alten Gefährten wieder auf die Reise und landete wie früher unbemerkt von jenen in dem Hafen von Belmont. Die Dame erkannte die Flagge seines Schiffes gleich wieder, ebenso ihre Kammerfrau[2]) und die Dame machte die Bemerkung: „jener muß nicht wenig in mich verliebt sein, denn ich habe noch keinen zurückkehren sehen, der einmal hier gewesen“[3]), worauf die Kammerfrau: „und ich habe noch keinen höflicheren und liebenswürdigeren Mann gesehen als ihn.“[4]) Die Dame schickte nun Giannetto eine Menge „Jungherrn und Knappen“ entgegen, die ihn mit großen Festlichkeiten empfingen und sie selbst und Giannetto bewillkommneten sich mit Freude und Umarmung. Der Tag verging wie früher unter Festlichkeiten, alle Damen verliebten sich in Giannetto, die Dame von Belmont aber verfuhr ebenso wie das erstemal und Giannetto kam daher wieder ohne Schiff und voller Scham und Betrübniß nach Venedig zurück. Er ließ sich wieder zunächst vor Ansaldo nicht sehen,

---

1) Antonio (I, 1, 42):

Mein Vorschuß ist nicht einem Schiff vertraut
Noch einem Ort, noch hängt mein ganz Vermögen
Am Glücke dieses gegenwärt'gen Jahrs,
Deßwegen macht mein Handel mich nicht traurig.

2) Nerissa (II, 9, 101):

Bassanio, Herr der Herzen, laß es sein.

3) Hieraus scheint die Vorschrift für die Freier, bei verfehlter Wahl gleich abzureisen, geworden zu sein (II, 9, 7).

4) Nerissa. „Von allen Männern, die meine thörichten Augen jemals erblickt haben, war er einer schönen Frau am meisten werth“ (I, 2, 129).

aber auch jetzt nahm ihn dieser liebevoll auf und suchte ihn zu trösten, ebenso die Gefährten, welche mit Reichthümern zurückgekehrt waren und sich sein Unglück nicht erklären konnten. Sie gaben ihm und Ansaldo ein großes Fest und wollten im nächsten Jahre für beide Geschäfte machen um ihren Verlust auszugleichen, was aber abgelehnt wurde. Giannetto hing nun früh und spät seinem Trübsinn nach und auf Ansaldo's Frage erklärte er, daß er nicht eher ruhig werden könne, als bis er das Verlorene wiedergewinne.[1]) Ansaldo suchte ihn von einer neuen Reise abzubringen; da er aber sah, daß es fruchtlos war, so rüstete er wieder ein Schiff für ihn aus, verkaufte zu dem Zweck alle seine Habe und borgte die ihm noch fehlenden zehntausend Ducaten von einem Juden unter der Bedingung, daß, wenn er sie nicht am nächsten Johannistage zurückzahlen würde, der Jude ihm ein Pfund Fleisch aus seinem Leibe, wo er es wolle, sollte nehmen dürfen.[2]) Als nun die Zeit zur Abreise gekommen war, erinnerte Ansaldo den Giannetto an die übernommene Verpflichtung und bat ihn, wenn es ihm auch schlecht gehn sollte, doch nur zurückzukommen, damit er ihn vor seinem Tode noch einmal sehen könnte.[3]) Giannetto versprach dies und ging mit dem Segen Ansaldo's wieder auf die Reise und nach Belmont. Die Leute eilten herbei, um ihn zu sehen und sagten, daß er der Sohn eines großen Herrn sein müsse und daß sie ihn wohl zu ihrem Herrn wünschten. Die Dame von Belmont verwunderte sich über seine Ankunft, empfing ihn wie früher, wollte es auch mit dem Schlaftrunk wieder so machen, aber gewarnt durch eine Kammerfrau, verschüttete Giannetto heimlich den Trunk und bestand die Probe. Am Morgen ließ daher die Dame ihre Vasallen und eine Menge Bürger kommen und verkündigte ihnen, daß nun Giannetto ihr Herr sei.[4]) Nun erfolgte großer Jubel und eine freudige Hochzeit und Giannetto ward mit großen Ehren zum Gebieter ernannt. Giannetto zeigte sich freigebig und mannhaft und war besorgt, Recht und Gerechtigkeit jeder Art von Volk widerfahren zu lassen und so lebte er in Wonne und dachte nicht an Ansaldo und dessen Verpflichtung gegen den Juden. Erst am Johannistage, als dieses Festtags Erwähnung geschah, erinnerte er sich daran, seufzte schwer auf, veränderte die Farbe[5]) und ging schwermüthig und in Gedanken im Zimmer auf und ab. Auf die Fragen der Dame erzählte Giannetto den Handel mit dem Juden und äußerte seine Furcht, daß Ansaldo um seinetwillen den Tod erleiden müsse. Die Dame

1) Bassanio's Gleichniß von dem verschossenen Bolzen (I, 1 v. 140—153).

2) Diese Bedingung ist bei Shakespeare widersprechend angegeben.

3) Antonio's Brief an Bassano (III, 2, 321), ferner:

Antonio. „Gebe Gott, daß nur Bassanio
Mich für ihn zahlen sieht, so gilt mir's gleich (III, 3, 35).

4) Portia. Eben jetzt
Sind Haus und Leut und eben dies ich selbst
Eu'r eigen, Herr (III, 2, 171).

5) Bassanio bei Empfang des Briefes (III, 2, 246):

Portia. In dem Papier ist ein feindsel'ger Inhalt,
Es stiehlt die Farbe von Bassanio's Wangen.

redete ihm zu, schleunigst und mit hunderttausend Ducaten nach Venedig zu eilen, Ansaldo von dem Juden zu befreien und nach Belmont zu bringen. Giannetto machte sich sofort auf den Weg. Der Jude hatte am Verfalltag Ansaldo festnehmen lassen und nur auf dessen Bitten ihm ein paar Tage Frist gegeben, damit Giannetto noch zurückkommen könnte. Dabei hatte er aber erklärt, daß er unter allen Umständen darauf bestehe, ihm, wie die Papiere besagten, ein Pfund Fleisch aus dem Leibe zu schneiden.[1]) Auch die Bitten andrer Kaufleute[2]) halfen nichts, denn der Jude trachtete nach dem Morde, um sich rühmen zu können, daß der größte Kaufmann der Christenheit durch ihn den Tod erlitten habe.[3]) Giannetto kam nun in die Wohnung des Juden und nachdem er Ansaldo mit vieler Freudigkeit umarmt, sprach er zu jenem, er wolle ihm sein Geld und mehr als er verlange bezahlen. Der Jude verweigerte aber die Annahme und erklärte, daß es ihm nur blos um das Pfund Fleisch zu thun sei. So begann denn eine große Verhandlung, alle Welt gab dem Juden Unrecht, aber in Betracht, daß Venedig das Land des Rechts sein wollte[4]) und der Jude seine Ansprüche gerichtlich beurkunden konnte, wagte man nicht gegen ihn zu entscheiden. Alle Kaufleute Venedigs erboten sich, dem Juden die Summe abzutragen, Giannetto bot dem Juden 100,000 Ducaten, aber dieser sagte: wenn er ihm auch mehr Ducaten geben wollte, als die ganze Stadt werth sei, würde er dennoch nur das verlangen, was die Papiere besagten.[5])

So standen die Verhandlungen, als die Dame von Belmont, welche als Richter verkleidet ihrem Mann heimlich und eilig gefolgt war, in einer Herberge ankam. Der Wirth erwies dem vermeintlichen Richter viel Ehre und als ihn dieser gesprächsweise fragte, wie es um die Regierung der Stadt stände, sagte der Gastwirth, „man übt allzuviel Gerechtigkeit"[6]) und erzählte den Handel mit dem Juden. Der verkleidete Richter ließ darauf ein Aufgebot durch die Stadt ergehen, daß jeder, der eine Rechtssache zu schlichten hätte, sich an ihn wenden möchte. Als Giannetto davon hörte, forderte er den Juden auf, mit ihm zu dem Richter zu gehen und diesen zu befragen. Der Jude ging mit ihm hin, erklärte aber gleich, daß er sich unter allen Umständen an das halten wolle, was in der Urkunde geschrieben sei. Der Jude und Giannetto

---

1) A. 3, Sc. 3.

2) III, 2, 281.

3) Darin ist der Geschäftssatz zwischen Shylock und Antonio vorgebildet.

4) Und klagt des Staates verletzte Freiheit an,
Wenn man sein Recht ihm weigert
(III, 2, 280), III, 3, 27, IV, 1, 102, 218.

5) III, 2, 285. III, 3, 4, 12, 17. IV, 1, 37, 87, 207, 242.

Shylock. Wär jedes Stück von den dreitausend Ducaten
Sechsfach getheilt und jeder Theil 'n Ducat,
Ich nähm sie nicht, ich wollte meinen Schein.

6) IV, 1, 197, 203, 216, 316.

Portia. Denn weil Du dringst auf Recht, so sei gewiß,
Recht soll Dir werden, mehr als Du begehrst.

verhandelten nun vor dem Richter, welchen der Letztere nicht erkannte, da er sich mit Farben das Angesicht entstellt hatte[1]), der Richter las die Papiere und rieth dem Juden, die hunderttausend Ducaten zu nehmen und den Mann frei zu lassen, es würde zu seinem Besten sein. Der Jude wollte sich aber durchaus nicht dazu verstehen und sie gingen zu dem zuständigen Gerichte. Der Richter sagte hier zum Juden, „nun wohlauf, nimm Dir ein Pfund Fleisch, wo Du willst und bringe Deine Sache zu Ende." Da hieß der Jude den Schuldner sich entblößen und nahm ein Scheermesser in die Hand, das er zu diesem Zwecke eigens hatte machen lassen. Giannetto sagte nun zum Richter, „Herr, darum habe ich Euch nicht gebeten" und dieser entgegnete, „Muth gefaßt, noch hat er ja das Pfund Fleisch nicht ausgeschnitten." Der Jude trat gleichwohl heran, aber der Richter sprach zu ihm: „sieh Dich vor, wenn Du nur etwas mehr oder weniger nimmst als ein Pfund, ist es um Deinen Kopf geschehen, ebenso wenn er dabei nur ein Tröpfchen Blut verliert, denn die Papiere besagen nichts von Blutverlust, vielmehr, daß Du ein Pfund Fleisch haben sollst, nicht mehr oder weniger. Darum, wenn Du klug bist, ergreife die Maßregeln, die zu Deinem Besten gereichen." Zugleich ließ er den Scharfrichter mit Beil und Block holen. Der Jude bekam Furcht und sagte nach vielem Hin- und Herreden, „Herr Richter, Ihr seid klüger als ich, laßt mir die hunderttausend Ducaten zahlen und ich will zufrieden sein."[2]) Der Richter schlug dies aber ab und bestand darauf, daß er nur das Pfund Fleisch nehme, wie es die Papiere besagten. Auch als der Jude seine Geldforderung immer mehr herabsetzte und auch Giannetto sein Verlangen unterstützte, blieb der Richter dabei, daß er nicht einen Stüber erhalten solle und nur das Pfund Fleisch nehmen dürfe, wenn er das nicht wolle, so lasse er die Papiere vernichten.[3])

---

1) Hier ist einmal in der Novelle ein Umstand erklärt, den der Dichter nicht besonders motivirt hat und der ihm öfter als grobe Unwahrscheinlichkeit vorgeworfen worden ist, nämlich daß Portia von Bassanio nicht erkannt worden ist. Es kann vorausgesetzt werden, daß Portia wie ihre Darstellerin sich äußerlich genügend unkenntlich macht, wogegen wir darin, daß sie die Stimme nicht erheblich zu verändern hat, Rötscher völlig beipflichten. Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Berlin 1842. 4. Abtheilung, S. 177. Bassanio wundert sich (V, 1, 280) selbst, daß er Portia nicht erkannt hat. Damit kann der poetischen Wahrheit ausreichend Genüge geleistet scheinen.

2) „Gebt mir mein Capital und laßt mich gehen."
(IV, 1, 336.)

3) Portia:
„Er soll die Buße haben, weiter nichts."
(IV, 1, 322.)
„Sein Recht nur soll er haben und den Schein."
(IV, 1, 339.)
„Du sollst nichts haben als die Buße, Jude,
„Die Du auf eigene Gefahr sollst nehmen."
(IV, 1, 343.)

Darüber freuten sich alle, die zugegen waren, jeder foppte und verspottete den Juden und sprach: „wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein.“ Als der Jude sah, daß er nichts erreichte, zerriß er zornig die Papiere in kleine Stücke, Ansaldo wurde frei und von Giannetto unter großem Jubel nach Hause geführt. Giannetto eilte nun mit den hunderttausend Ducaten dem vermeintlichen Richter nach, den er in der Kammer im Begriff abzureisen fand. Zu ihm sprach Giannetto: „Herr, Ihr habt mir den größten Dienst erzeigt, der mir je erzeigt worden ist, darum will ich, daß ihr diese Gelder mit Euch nehmt, die ihr mit vollem Rechte verdient habt.“[1]) Der Richter erwiderte: „ich sage Euch großen Dank dafür, aber ich bedarf ihrer nicht[2]), nehmt sie wieder mit, damit Eure Dame Euch nicht schlechte Wirthschaft vorwirft.“ Giannetto erging sich darauf in Lobpreisungen über die vermeintlich entfernte Gemahlin[3]), besonders da der Richter auch die Frage an ihn richtetete, wie er mit ihr zufrieden sei[4]) und sagte: „sie sei so hochherzig, so gut und so bieder, daß wenn er viermal so viel verwendet hätte, sie nichts dagegen haben würde, auch habe sie gewollt, daß er viel mehr hätte mitnehmen sollen, als er hier habe.[5]) Sie sei so weise und so schön, wie sie die Natur nur zu schaffen vermocht, und wenn der Richter mit ihm kommen und sie sehen wolle, würde er finden, daß sie das und noch mehr sei, was

---

1) Bassanio:

„Mein würd'ger Herr, ich und mein Freund, wird sind
Durch Eure Weisheit heute losgesprochen
Von schweren Bußen; für den Dienst erwiedern
Wir mit der Schuld des Juden, den dreitausend
Ducaten, willig die gewogne Müh.“

(IV, 1, 408.)

Antonio:

„Und bleiben Euer Schuldner überdies
An Liebe und an Diensten immerfort.“

2) Portia:

„Ich bin zufrieden, da ich Euch befreit,
Und halte dadurch mich für wohl bezahlt.“

(IV, 1, 415.)

3) Bassanio:

„Antonio, ich hab ein Weib zur Ehe,
Die mir so lieb ist als mein Leben selbst.“

(IV, 1, 282.)

4) Bei Shakespeare werden Bassanio und Graziano in andrer Art an die Frauen erinnert (IV, 1, 288, 293).

5) Portia:

Zahlt ihm sechstausend aus, und tilgt den Schein,
Doppelt sechstausend, dann verdreifacht das 2c.

(III, 2, 301.)

Von obiger Aeußerung stand in der Novelle im früheren Verlauf der Erzählung nichts.

er gesagt.“[1]) Der Richter erwiderte: „Aus dem Mitkommen kann nichts werden, denn ich habe noch andre Geschäfte[2]), aber weil sie so gut geartet ist, mögt Ihr sie von mir grüßen.“[3]) Während der Rede sah der Richter einen Ring am Finger des Jünglings und sprach, „gebt mir diesen Ring, außerdem verlange ich keinen Stüber.“[4]) „Es sei,“ erwiderte Giannetto, „so ungern ich es auch thue, denn meine Dame hat ihn mir geschenkt und gesagt, ich solle ihn immer tragen um ihrer Liebe willen[5]), und wenn sie ihn nicht mehr sieht, wird sie glauben, daß ich ihn einem Weibe gegeben habe und ihr untreu geworden sei und doch liebe ich sie mehr als mich selber.“[6]) „Gewiß,“ sagte der Richter, „hat sie genug Achtung für Euch um Euch zu glauben, wie Ihr versichert, den Ring mir gegeben zu haben, aber ich glaube eher, Ihr wolltet ihn einer alten Buhlschaft hier schenken.“ Giannetto erwiderte: „Die Liebe und Treue, welche ich gegen sie hege, ist so groß, daß ich für keine Frau in der Welt sie verlassen könnte, so voll Anmuth ist sie in allen Dingen.“ Damit zog er den Ring vom Finger und gab ihn dem Richter. Dieser verlangte nur noch als letzte Gunst, daß Giannetto so bald als möglich zu seiner Dame zurückkehrte. Derselbe versprach es und versicherte dabei, daß es ihm hunderttausend Jahre schienen, bis er sie wiedersehe.[7]) Der Richter reiste ab, Giannetto aber gab noch verschiedne Tage hindurch Mahlzeiten, hielt Hof, machte viele Geschenke und reiste dann mit Ansaldo und mehreren andern Freunden zurück. Dabei weinten fast alle Männer

---

1) Lorenzo:

Und nun sag Deine Meinung, liebes Herz,
Wie Don Bassanio's Gattin Dir gefällt?

Jessica:

Mehr als ich sagen kann.

(III, 5, 77.)

2) Portia:

„Dies kann nicht sein.“

(IV, 2, 8.) (IV, 1, 401, 402.)

3) Antonio:

„Empfehlt mich Eurem edeln Weib.“

(IV, 1, 273.)

4) Portia:

„Ich will nichts weiter haben als den Ring.“

(IV, 1, 432.)

5) „Doch trennt Ihr Euch von ihm, verliert, verschenkt ihn,
So prophezei' es Eurer Liebe Fall.“

(III, 2, 174. IV, 1, 442.)

6) Vgl. Anm. 3, S. 69.

7) Bassanio:

„Fort, eile Dich
rc. rc.
Und früh' am Morgen wollen wir dann beide
Nach Belmont fliegen.“

(IV, 1, 454.)

und Frauen über seine Abreise.[1]) Die Dame war einige Tage früher nach Belmont gekommen, machte große Zurüstungen zum Empfange ihres Gemahls, bewillkommnete dann Ansaldo mit einer Umarmung[2]), auf Giannetto aber that sie ein wenig erzürnt, wiewohl sie ihn mehr liebte als sich selbst. Es begannen wieder große Festlichkeiten, aber als Giannetto sah, daß sich seine Frau nicht so freundlich gegen ihn erwies als sonst, rief er sie in die Kammer, fragte was sie hätte und wollte sie umarmen. Die Dame sagte: „erspare Dir Deine Liebkosungen, denn ich weiß recht gut, daß Du in Venedig Deine alten Buhlschaften wiedergefunden hast.“ Er fing an sich zu entschuldigen, sie aber frug nach dem Ring. Er erwiderte: „nun ist es doch so gekommen, wie ich gedacht, ich sagte wohl, daß Du davon Böses denken würdest. Aber ich schwöre Dir bei Gott und meiner Treue zu Dir, daß ich jenen Ring dem Richter geschenkt habe, dem ich den guten Ausgang des Prozesses verdanke.“ „Und ich schwöre Dir bei Gott und meiner Treue zu Dir,“ versetzte die Dame, „daß Du ihn einem Weibe gegeben hast, und Du scheuest Dich nicht so zu schwören!“ Giannetto sagte, „wenn er nicht die Wahrheit sage, so solle alles Mißgeschick ihn treffen und vernichten.“[3]) Die Dame entgegnete: „Du konntest immer dort bleiben und Ansaldo herschicken und Dich mit Deinen alten Liebschaften ergötzen, die, wie ich höre, bei Deiner Abreise sehr gejammert haben.“ Da fing Giannetto an zu weinen und sprach in großer Betrübniß, daß das, was sie vermuthete, unmöglich wahr sein könne. Wie die Dame nun seine Thränen sah, welche ihr einen Stich ins Herz gaben, eilte sie ihn zu umarmen, zeigte unter großem Gelächter den Ring, erzählte alles, was er zum Richter gesprochen und daß sie selbst der Richter gewesen sei. Giannetto war darüber sehr überrascht und entzückt, er erzählte alles den Rittern und seinen Gefährten, und es wuchs noch sehr die Liebe zwischen ihm und der Dame. Dann rief er die Kammerfrau, welche ihn vor dem Schlaftrunk gewarnt hatte und gab sie Ansaldo zur Ehe, und so lebten sie lange Zeit miteinander in Lust und Fröhlichkeit bis an ihr Ende.“

Die Geschichte von den drei Kästchen ist, soweit sie hierher gehört, sehr einfach und kurz: Ein König von Apulien sandte

---

1) An die Stelle der mehreren Abschiede und Festlichkeiten in der Novelle ist bei Shakespeare das Abschiedsfest Bassanio's im 2. Act und der in II, 8, 46 geschilderte Abschied Bassanio's von Antonio getreten.

2) Portia:

> „Herr, Ihr seid unserm Hause sehr willkommen!
> Es muß sich anders zeigen als in Reden,
> Drum kürz' ich diese Wortbegrüßung ab.“
> (V, 1, 139.)

3) Portia:

> „Da wirds an hoch und theuer Schwören gehn,
> Daß sie die Ring' an Männer weggegeben;
> Wir läugnen's keck und überschwören sie.“
> (IV, 2, 15.) (V, 1, 185—248.)

seine Tochter nach Rom, um sich mit dem Sohn des Kaisers zu vermählen. Dieser wollte die künftige Schwiegertochter prüfen und ließ sie von drei Kästchen, deren Inhalt und Aufschrift noch später zu erwähnen ist, eines wählen, nur wenn sie das wählte, worin enthalten sei, was nütze und fromme, sollte sie seinen Sohn erhalten. Die Prinzessin wählte das bleierne Kästchen, der Kaiser rief: gutes Mädchen, Du hast brav gewählt, darum sollst Du meinen Sohn bekommen. Die Prinzessin stellt bei der Wahl auch Betrachtungen an, doch bieten sie an unser Stück keine Anknüpfungspunkte, ebenso wenig die längere Moralisatio am Schluß der Erzählung.[1])

Nach dieser Ueberschau des Stoffes werden wir leichter prüfen können, wie Shakespeare den oben bezeichneten Gedankenkreis in dem uns vorliegenden Stücke zur Geltung und Anschauung gebracht und in wie weit es eine besondere Seite, eine einzelne Richtung desselben ist, welche als die maßgebende Idee bezeichnet werden kann. Die Ausleger haben es grade bei diesem Drama ganz besonders versucht, einen einzelnen Gedanken als den leitenden aufzustellen, während vielleicht hier noch mehr als in andern Stücken Shakespeare's das bewegende Princip nicht in einer einzelnen Sentenz, sondern in allgemeineren Anschauungen zu suchen ist. Die Auslegung ist daher einerseits zu den verschiedensten Resultaten gekommen, andrerseits sich im einzelnen vielfach begegnet.

Zuerst hat Horn sich dahin geäußert, daß unser Drama „auf einer wahrhaft großen, tiefsinnigen, höchst erfreulichen, ja seligen Idee, von der versöhnenden Liebe und der vermittelnden Gnade im Gegensatze des Gesetzes und sogenannten Rechtes" beruhe.[2]) Nach Gervinus[3]) dagegen wollte der Dichter im Kaufmann von Venedig das Verhältniß des Menschen zum Besitz darstellen, wogegen Ulrici[4]) als den Grundgedanken des Stücks den

---

1) Wir können es gleichwohl nicht billigen, daß Simrock diese Betrachtungen in seiner Darstellung der Quellen des Shakespeare weggelassen hat, während er die vorausgehende, hier ganz unerhebliche Erzählung von den früheren Abenteuern der Prinzessin aufgenommen hat. Simrock a. a. O. S. 208. Wir finden dagegen jene Betrachtungen in der neuen von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen Uebersetzung. Bd. 6, S. 199.

2) Horn, Shakespeare's Schauspiele erläutert. 1. Th. 1823. S. 140.

3) Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849. 2. Bd., S. 60.

4) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 331.

Satz „summum jus summa injuria“ bezeichnet und Rötscher,[1]) sachlich mit Ulrici übereinstimmend: „die Dialektik des abstracten Rechts.“ Kreyssig[2]) will weder die vorstehenden Erklärungen, noch überhaupt einen bestimmten moralischen Satz als darin dargestellt gelten lassen, findet aber als ein wesentliches und wiederkehrendes Moment den Erfolg des Maßhaltens, der klugen Benutzung und des heitern Ertragens der Verhältnisse, sowie die Gefahr des starren Idealismus darin zur Anschauung gebracht. M. Rapp[3]) macht hauptsächlich den socialen Gesichtspunkt, die Würdigkeit zum Besitz und Fähigkeit zum Genuß irdischer Güter als die leitenden Gedanken geltend und Hebler[4]), welcher die schwachen Seiten der früheren Erklärungen am schärfsten hervorhebt und die einzelnen Beziehungen im Stück am sorgfältigsten aufsucht, kommt zu dem Resultat, daß der Kampf und Gegensatz zwischen Wesen und Schein den Grundgedanken des Stückes bilde. Elze[5]) findet in demselben zwar auch diesen Inhalt, läßt ihn aber nicht als den ausschließlichen gelten und erkennt wie Gervinus keinen einzelnen Satz der Moral, auch sogar keinen sogenannten Grundgedanken bei Shakespeare's Stücken an, da solcher niemals mit der Handlung völlig übereinstimme und ganze Theile derselben übrig blieben, die, wie er aus den frühern Erklärungen nachweist, wieder anders, durch sogenannte Nebenideen erklärt werden müßten. Das dichterische Motiv, wovon Shakespeare geleitet worden, sieht er besonders in der Verherrlichung des Reichthums und dem Charakterbilde des Shylock, zu dessen Ausbildung er durch Marlowe's „Juden von Malta“ die Anregung erhalten habe.[6])

---

1) Rötscher, Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. 4. Abth. Berl. 1842. S. 102.

2) Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1860. 3. Bd. S. 382.

3) M. Rapp in der Einleitung zu seiner Uebersetzung „Venediger Handelschaft“. 1846.

4) K. A. C. Hebler, Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Bern 1854. S. 48. Derselbe, Aufsätze über Shakespeare. Bern 1865. S. 194.

5) Elze, Zum Kaufmann von Venedig. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 6, S. 129.

6) Nach Vollendung dieses Aufsatzes geht uns die sehr beachtenswerthe Abhandlung von Johannes Meißner (im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 7, S. 82) zu, in welcher als geistiger Inhalt des Kaufmanns von Venedig, ähnlich wie von Hebler, eine Darstellung des Scheinwesens, doch mit dem eigenthümlich präcis und dem Inhalt entsprechend

Wir werden zunächst Gervinus und Elze in der Behauptung im Ganzen Recht geben müssen, daß Shakespeare hauptsächlich von Anschauungen, nicht von Gedanken ausgehe und daß er bestimmte Leidenschaften und Charakterformen als die Triebfedern von Handlungen darstellt, woraus sich ein zusammengesetzter Erfahrungssatz, wie der von Ulrici aufgestellte, niemals ableiten lasse. Doch so schön auch Gervinus seine eigne Aufstellung ausführt, so richtig es ist, daß bei der Prüfung des Verhältnisses zum Besitz das innerste Wesen des Menschen sich kundgiebt, daß dabei geschieden wird, was am äußern Schein hängt und was höhern, innern Werth hat, und daß in diesem Verhältniß namentlich auch die Echtheit der Freundschaft sich erprobt, so ist es doch gewiß nicht dieses Verhältniß zum Besitz, welches Shakespeare zum Mittel- und Hauptpunkt seiner Dichtung hat machen wollen. Dasselbe tritt darin viel zu wenig in den Vordergrund und zeigt viel zu wenig Schattirungen und Abstufungen, als daß wir darin die Hauptidee suchen könnten. Ganze Reihen von Charakteren und Gestalten — und dies ist völlig entscheidend, haben ganz dieselbe Beziehung zum Besitz oder wir erfahren kaum, was für eine sie haben, da uns über ihre Besitzverhältnisse und darauf gerichteten Wünsche nicht das mindeste gesagt oder dargestellt wird. Denn daß Portia als reiche Erbin von den verschiedensten Personen umworben, daß Antonio's Reichthum von seinen Freunden bewundert wird, entspricht nicht der Art und Weise, der Fülle und Mannigfaltigkeit, mit welcher bei Shakespeare grade die maßgebende Leidenschaft oder Charakterform, überhaupt die leitenden Beziehungen dargestellt werden. Ebenso ist der Reichthum und seine blendende Außenseite, die sich sehr wohl zu poetischer Verherrlichung eignet, so nahe auch die Gelegenheit dazu lag, viel zu wenig zur Darstellung gebracht, als daß man annehmen könnte, Shakespeare habe es hier, wie Elze annimmt, auf eine solche Verherrlichung abgesehn, wobei andrerseits allerdings berücksichtigt werden mag, daß Shakespeare überhaupt den Reichthum wenig und nicht entfernt in dem Grade, wie andre neuere

---

gewählten Ausdruck: Darstellung des Menschen in Bezug auf die „Werthschätzungskraft" bezeichnet und erörtert wird. In den wesentlichen Punkten stimmen wir mit Meißner überein, fassen aber den Gedankeninhalt, wie die folgende Ausführung ergiebt, etwas weiter als in dem bestimmt begrenzten Umfange, wie es in jener Abhandlung geschieht.

Dichter, bei seinen poetischen Schöpfungen in den Vordergrund zu stellen pflegte.

Dem von Ulrici und Rötscher aufgestellten Grundgedanken könnte man schon deshalb versucht sein, vor obiger Erklärung von Gervinus den Vorzug zu geben, weil er viel specieller ist und dennoch zu den Hauptttheilen des Stücks, zu der Beschränkung der Portia durch das väterliche Testament, zu dem Rechtshandel um das Pfund Fleisch, dem Verhältniß Jessica's zu ihrem Vater und dem Streit wegen der Ringe nahe Beziehungen zuläßt. Aber genau genommen sind es bei dem Hauptpunkte für diese Auslegung, bei dem Rechtshandel im vierten Act, nicht wirkliche Rechte, sondern scheinbare, um die es sich handelt und ganze Hauptttheile, namentlich der eigentliche Mittelpunkt des Stückes, die Werbungen um Portia lassen sich auf jenen Satz so gut wie gar nicht beziehen. Daher findet auch Ulrici, daß man bei weiterer Verfolgung des leitenden Gedankens auf den Gegensatz von Schein und Wesen, täuschender Form und wahrem Inhalt komme, der in allen Gestalten die Welt durchziehe und im vorliegenden Stücke in den verschiedensten Verhältnissen zur Anschauung komme. [1])

Dieser Gegensatz zwischen Schein und Wesen ist es nun auch in der That, welcher nicht in zweiter, sondern in erster Linie den Gedankeninhalt des Dramas bildet und wir würden uns also am meisten an Hebler's Erklärung anschließen können. Doch ist es nicht jener Gedanke ausschließlich, welcher im Stück ausgesprochen werden sollte, es sind auch die andern oben berührten echt Shakespeare'schen Anschauungen vom Maßhalten und dem relativen Werth der Dinge, welche in derselben harmonischen Verschlingung, wie die verschiedenen dem Drama zu Grunde liegenden Erzählungen zum schönen und untrennbaren Ganzen vom Dichter vereinigt worden sind und so den geistigen Inhalt des Dichtwerks bilden. Dem Scheinwesen ist die echt menschliche Empfindung gegenübergestellt, so daß auf der einen Seite die wahre Liebe und Freundschaft, die Hingebung an Andere, die Opferfreudigkeit, auf der andern Seite die verhärtete Selbstsucht zur Darstellung kommen. Die letztere, geäußert als Habsucht und gesteigert zur Geldgier, ist diejenige Leiden-

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 336.

schaft, deren Uebertreibung in dem wunderbaren Charakterbilde des Shylock ihren Ausdruck gefunden hat.

Betrachten wir nun, um eine möglichst sichre Grundlage für das Verständniß zu gewinnen, zunächst die Charaktere des Stückes als die Hauptelemente, aus denen der Dichter dasselbe geschaffen hat, da aus der gegensätzlichen Stellung derselben seine Absicht noch am sichersten zu erkennen sein dürfte.

Es ist schwer zu sagen, wer in dem vorliegenden Drama die Hauptperson vorstellen soll. Portia ist der menschlich vollendetste, idealste Charakter, Shylock der am sorgfältigsten und wirkungsvollsten ausgeführte, in welchem die Leidenschaft am gewaltigsten zum Ausdruck kommt, Bassanio der eigentliche Held des Stücks und Antonio bewirkt durch seine Gefahr die hauptsächlichste dramatische Verwickelung. Im Grunde genommen sind alle vier mit gleichem Recht als Hauptpersonen zu erachten, und so mag Antonio, da er den Titel des Stücks hergegeben, den Anfang machen, obgleich dies bei Shakespeare durchaus nicht immer für die Wichtigkeit der Person maßgebend ist.

Antonio steht in mehr passiver Größe in der Mitte der dramatischen Action, keine Untugend berührt ihn, keine Leidenschaft setzt ihn in Bewegung und fern von aller Selbstsucht lebt er nur für das Glück Anderer. Wenn er demgemäß für sich weniger Interesse in Anspruch nimmt, so stört er, wie Gervinus [1]) in seiner schönen Darstellung des Charakters bemerkt, das Gleichgewicht mit den andern Personen nicht in dem Grade, als er es sonst vermöge seiner idealen Natur thun würde, und der Antheil, den wir an seiner Gefahr nehmen, wird weniger peinlich, da er ein Mann ist, der bei seinem apathischen Wesen besser zu sterben als zu leben weiß. Seiner hingebenden Zuneigung zu den Freunden entspricht es, daß er, ganz ohne persönliche Rücksicht, blos aus sittlichem Widerwillen und vermöge der höhern Auffassung seines Standes, sich gegen den ihm verächtlichen Juden und Wucherer zu leidenschaftlichen Ausbrüchen der Verachtung und des Widerwillens, sogar zu thätlichen Beschimpfungen hinreißen läßt. Für diese zwar nach der Zeitanschauung aber nicht sittlich gerechtfertigte Ueberhebung leidet er die Strafe der Angst und Erniedrigung und geht dann offenbar geläutert aus dieser Prüfung hervor. Nicht blos in Bassanio's Glück und

1) Gervinus a. a. O. Bd. 2, S. 65.

Freundschaft, denn dafür hat er schon immer volle Empfindung gehabt, sondern auch in der eignen so gefährdet gewesenen Existenz und in seinem geschäftlichen Wirken, für welches wir nach Ueberwindung der gedrohten Verluste erhöhtes Interesse voraussetzen dürfen, kann er nun die Quelle eines neuen, verjüngten Daseins finden. Schon in der dritten Scene des dritten Acts, als er in das Gefängniß geführt wird und dann nach Abwendung der Gefahr, erscheint er ohne jene Erbitterung und Heftigkeit gegen Shylock, die er früher geäußert hat, obwohl er nun, nachdem sich Shylock's Tücke und Bosheit in ihrer ganzen Größe entfaltet hat, weit mehr Grund dazu hätte. Es zeigt sich eben auch darin, daß er ganz und gar nicht von eignem Interesse in seinen Empfindungen geleitet wird. Diese seine Apathie, bis zur Schwermuth und Melancholie (sadness) gesteigert, ist ihrem Grunde nach bisher sehr verschieden aufgefaßt worden und giebt unter seinen Charakterzügen vorzugsweise zu näherer Erörterung Veranlassung. Ursprünglich mag dieser Zug aus der Traurigkeit Giannetto's entstanden sein, ist aber natürlich auf einen andern Grund zurückzuführen als jenes oberflächliche Motiv in der Novelle. Sehen wir zu wie die bisherigen Ausleger sich darüber aussprechen und was wir als des Dichters eigne Aeußerung über diesen vielbestrittenen Punkt erkennen möchten.

Ulrici [1]) findet, daß die Schärfe des Gegensatzes zwischen Schein und Wahrheit, die Erfahrung von dem Vorherrschen des ersteren, angedeutet in der Vergleichung der Welt mit einer Bühne (I, 1 v. 77) den königlichen Kaufmann um alle Lebensfreudigkeit gebracht und in seine Apathie gestürzt haben, wobei ihm eine Ahnung sage, daß er selbst noch zwischen die Spitzen jenes Gegensatzes kommen werde. Dagegen ist einzuwenden, daß die düstre Lebensanschauung es ist, welche Antonio überall Schein und Blendwerk sehen läßt, nicht daß das Erkennen des Scheins jene Lebensanschauung hervorgerufen hat. Denselben Vergleich des menschlichen Lebens mit der Bühne wie Antonio, entwickelt noch ausführlicher der allerdings in andrer Art melancholische Jacques in Wie es Euch gefällt (II, 7, 139) und auch bei ihm ist es blos Ausdruck, nicht Ursache der Melancholie. [2])

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 337.

2) Vergleiche hierüber die Darstellung des Charakters in dem dritten Aufsatz des Buchs über „Wie es Euch gefällt".

Gervinus[1]) nimmt ebenfalls bei Antonio eine Ahnung des Unglücks an, ein Vermögen, welches Shakespeare allen feinfühligen, reizbaren Naturen zu leihen pflege. Beides ist gewiß nicht richtig, Antonio äußert nicht das geringste über eine solche Ahnung, dagegen Shylock[2]), der gewiß keine feinfühlige Natur ist, wie Antonio keine reizbare. Freilich hat der feinfühlende, im Temperament und idealer Anlage, sowie Mangel an Egoismus dem Antonio verwandte Hamlet (V, 2, 230), so wie Romeo (I, 4, 106) düstre Ahnungen, aber neben Shylock haben sie auch noch ganz anders organisirte Personen, z. B. Bagot in Richard II. (II, 2, 142), die Königin ebendaselbst (vergl. oben S. 26). Dagegen ist in der Hauptsache ganz richtig von Gervinus, wie auch von Kreyssig[3]) und Elze[4]) die Quelle der Schwermuth Antonio's in dem Besitz selbst und in der Ueberſättigung daran gefunden, wodurch jene eigenthümliche Krankheit der Reichen, die durch nichts erschüttert und geprüft worden sind, der Spleen, erzeugt werde.

Rötscher[5]) mißbilligt die vorstehenden Erklärungen und sieht den Grund der Melancholie Antonio's in einem Widerspruch, in den seine ideale Natur mit seinem Beruf und Stande getreten, weil ihn die Geringschätzung der irdischen Interessen allen Gewinn verschmähen ließe und das Geld von ihm nur als unfruchtbares Metall, nicht als lebendiges Mittel behandelt werde. Auf einer Ahnung des kommenden Schicksals beruhe die Stimmung Antonio's schon deshalb nicht, weil es ungereimt sei, daß die Ahnung nur bis zur Gefahr, nicht weiter gereicht habe, eine Ausführung, die noch weniger haltbar ist als die seiner angegriffenen Vorgänger, denn warum soll nicht Antonio im Vorgefühl der Gefahr ernst sein, wenn er auch zugleich die Befreiung daraus ahnen sollte und warum kann er nicht blos die Gefahr ahnen, nicht auch das was darauf folgt?

Hebler[6]) tritt ebenfalls den obigen Erklärungen entgegen und denen Rötscher's dazu, indem er Antonio's Zustand hauptsächlich auf das Temperament, auf das von Hamlet (I, 4, 23)

1) Gervinus a. a. O. Bd. 2, S. 65.
2) II, 5, 16.
3) Kreyssig a. a. O. Bd. 3, S. 377.
4) Elze a. a. O. Jahrb. Bd. 6, S. 167.
5) Rötscher a. a. O. S. 117.
6) Hebler, Shakespeare's Kaufmann von Venedig S. 86.

bezeichnete Naturmal zurückführt, welches nur etwas überhand genommen habe. Wenn wir uns damit auch nur halb befriedigt erklären können und uns namentlich mit der Bemerkung Hebler's nicht abfertigen lassen wollen: „daß Antonio selbst den Grund seiner Schwermuth nicht kenne, warum sollten wir ihn kennen?“, da eben über viele Charakterzüge der Inhaber weniger befriedigende Auskunft wird geben können, als ein unbefangener Beobachter, so werden wir ihm doch Recht geben müssen, wenn er jene Auffassung Rötschers widerlegt und hervorhebt, daß Antonio den etwaigen Widerspruch mit seinem Beruf sehr leicht aufheben und sein Comptoir in ein Atelier oder Studirzimmer hätte verwandeln können, wobei die Melancholie wahrscheinlich noch schlimmer geworden wäre. In der That ist in dem Beruf Antonio's kein Widerspruch mit seiner idealen Natur zu finden, zuletzt läßt sich jeder Beruf und namentlich der des Kaufmanns ideal auffassen und behandeln und Antonio thut dies auch offenbar, er betreibt den Handel in einer großartigen Weise mit Gefahr von Verlust und mit Hoffnung auf großen Gewinn, nicht, wie Shylock, in kleinlicher Berechnung, im bloßen Geld- und Wucherverkehr. Wie also Antonio bei seinem Geschäft das Gold als unfruchtbares Metall behandeln und allen Gewinn verschmähen soll, ist in der That nicht abzusehn, höchstens könnte man behaupten, daß er sich zu sicher fühlt und darum zu sorglos mit Gelde umgeht, aber das ist eben, wie er uns selbst versichert (I, 1, 45), nicht der Grund seiner Traurigkeit. Sein Geschäft dürfte es grade sein, welches ihm die Melancholie am ersten bekämpfen hilft und darum könnte man noch eher den trivialen Grund geltend machen, daß es ihm im Augenblick, da alle Schiffe in See sind, an Beschäftigung fehlt und er deshalb Grillen fängt. Schade, daß nicht auch noch der Grund für seine Traurigkeit aufgestellt worden, daß er grade kein Geld hat, die Erklärung würde höchst einleuchtend und immer noch natürlicher sein, als die in der Schrift „Alter ego“ gegebene, wonach die Verstimmung Antonio's in der Entdeckung seinen Grund haben soll, daß ihm der Verlust des Freundes durch dessen Liebesverhältniß bevorsteht. [1])

---

1) In dieser Schrift (Alter ego. Eine Studie zu Shakespeare's Kaufmann. Hamburg, Beyes und Geisler 1862) ist namentlich ausgeführt, daß Shakespeare in diesem Drama sein Freundschaftsverhältniß zu Southampton und in Antonio sich selbst, in Bassanio-Southampton dargestellt hat. Zum

Es wirkt einigermaßen komisch, wenn man mit diesen verschiedenen Auffassungen der Schwermuth Antonio's die Bemühungen der Freunde desselben im Stücke selbst vergleicht, dieselbe sich zu erklären, was auch deshalb von Interesse sein wird, weil bei Shakespeare nicht leicht so viel über eine Charakterform gesprochen wird, selbst im Hamlet, in Romeo und Julia, in der Comödie der Irrungen sind Erläuterungen ähnlicher Art viel kürzer, beiläufiger und mehr von einzelnen Personen ausgehend. Hier aber wird eine ganze längere Scene, die erste des ganzen Stücks, ziemlich damit ausgefüllt. Salarino und Solanio suchen den Grund jener Schwermuth zuerst im Reichthum, aber umgekehrt wie Gervinus und wir, nämlich in der Sorge um denselben, nicht in der dadurch hervorgerufenen Sorglosigkeit. Graziano trifft am weitesten vom Ziel, indem er — wieder in umgekehrter Art wie Ulrici — auf den Schein und den von Antonio gebrauchten Vergleich des Lebens mit der Schaubühne Bezug nehmend, die Schwermuth nur für eine Maske ansieht, durch welche sich Antonio den Schein größerer Weisheit geben wolle. Salarino kommt dann der Wahrheit noch am nächsten, indem er in drolliger Weise die von Hebler dann adoptirte Ansicht äußert, daß darin eben nur eine Laune der Natur zu erblicken sei. Doch ist damit die Sache eben nur halb erklärt. Wenn es auch eine im Grunde genommen grundlose Schwermuth ist, an welcher Antonio leidet, wenn sie auch zum Theil auf Naturanlage beruht, wie mehr oder weniger fast alle Charakterzüge und namentlich die von Shakespeare dargestellten Charakterformen, so ist sie doch wesentlich eine Folge jener Uebersättigung, jenes Mangels an Sorge und an der Beschäftigung mit den kleinen Freuden und Leiden des menschlichen Lebens, wie ihn der Reichthum eben mit sich bringen kann. Dabei fehlt

Nachweis dessen ist nichts Neues von Erheblichkeit und viel Willkührliches beigebracht, namentlich wird der Beweis für jene Hypothese über die Traurigkeit Antonio's in den Sonetten und zwar besonders in den verloren gegangenen gesucht, welche noch vor den uns bekannten gedichtet worden, ehe er sich noch mit dem Gedanken an die Vermählung des Freundes versöhnt gehabt! Mag immerhin das Freundschaftsverhältniß zu Southampton Einfluß auf die entsprechenden Situationen des Dramas und die Darstellung der beiden Charaktere Antonio und Bassanio gehabt haben, so bleibt die Sache doch immer Hypothese und wirft nicht einmal auf das Dichtwerk ein besondres für das Verständniß erhebliches Licht, es mag daher nur für biographische Untersuchungen darüber gestritten werden.

es ihm an der sinnlichen Reizbarkeit gewöhnlicher Menschen, er hat keine Neigung zu den Frauen, keinen Eigennutz, kein Interesse für sich, sondern nur für Andere und dieses kann ihn füglich nicht immer in Anspruch nehmen. Er steht bei all seinem idealen Gefühl für Freundschaft ziemlich allein, mit der Familie fehlen ihm tausend Quellen kleiner Freuden und Sorgen und zerstreuender Beschäftigung.[1]) Wir dürfen uns daher seine Schwermuth mit den Worten Schiller's (Braut von Messina) erklären:

> Etwas fürchten und hoffen und sorgen
> Muß der Mensch für den kommenden Morgen,
> Daß er die Schwere des Daseins ertrage
> Und das ermüdende Gleichmaß der Tage,
> Und mit erfrischendem Windesweben
> Kräuselnd bewege das stockende Leben.

Daß in dieser Art der jedenfalls nicht gesunde und normale Gemüthszustand Antonio's aufzufassen ist, scheint der Dichter, welcher die Frage in der ersten Scene offenbar unerledigt läßt, gleich im Anfang der zweiten Scene in den Worten der Nerissa angedeutet zu haben:

> „nach Allem, was ich sehe, sind die eben so krank, die sich mit allzu viel überladen, als die bei nichts darben. Es ist also kein mittelmäßiges Loos im Mittelstande zu sein."

Dieser Ausdruck paßt, wie schon das Gespräch selbst ergiebt, nicht entfernt auf Portia, von der die Rede ist, sondern nur auf Antonio und wir dürfen eine absichtliche Hindeutung aus der augenscheinlichen Parallele schließen, in welcher beide Scenen anfangen, da im Anfang der ersten Antonio von seiner Traurigkeit und daß er es satt sei (it wearies me) spricht und in den ersten Worten der zweiten Scene wieder Portia in ganz ähnlicher Art versichert, daß sie die Welt satt (aweary) habe.

Bei Portia, zu welcher wir nun übergehen, ist jene Aeußerung eben nur ein augenblicklicher und halb scherzhafter Ausdruck des Unmuths über ihre Situation und die ihr in der Wahl des Gatten auferlegte Beschränkung. Sie unterwirft sich derselben dabei mit Resignation und Gelassenheit, aber schon vermöge dieser äußern Beschränkung hat sich ganz und gar nicht

1) So faßt auch Elze die Schwermuth Antonio's auf und macht mit Recht auf den Anflug von Weiblichkeit aufmerksam, den Antonio's Wesen im Gegensatz zu der fast männlichen Selbstständigkeit der Portia gewinnt. Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 6, S. 165. 167.

die nachtheilige Wirkung des Reichthums bei ihr geltend gemacht, wie bei Antonio, sie hat etwas zu hoffen und zu sorgen, da sie über sich eben nicht frei verfügen kann. Sie ist überhaupt das grade Widerspiel von Antonio, zwar gleich edel und ideal in ihrem Wollen und Empfinden, auch äußerlich in derselben glänzenden Stellung, aber im Temperament ihm ganz unähnlich. Sie ist ebenso energisch, wie Antonio apathisch, sie ist voller Lebensmuth und Lebensfreudigkeit, voller Witz und Muthwillen und dabei haben diese Eigenschaften nicht den mindesten Zusatz von Bösartigkeit. Wie sehr dieselben auch auf Naturanlage beruhen, so daß sie sich auch in jeder andern Situation bewährt haben würden und Portia sich auch in die entgegengesetzten Umstände zu finden gewußt hätte, so verbreitet doch der Reichthum, so wenig derselbe auch, wie schon erwähnt, vom Dichter hervorgehoben ist, eine Art von poetischem Nimbus um sie, besonders da sie ihm den richtigen Werth beizulegen weiß und im richtigen Verhältniß zu demselben steht. Mit Recht wird von Mrs. Jameson [1]), welche den Charakter Portia's mit bekannter Meisterschaft gezeichnet hat, hervorgehoben, daß ihr ungewöhnlicher Verstand die Stärke des Gefühls nicht beeinträchtigt, daß vielmehr die Quellen des Denkens die des Gefühls vermehren. Es ist also namentlich die Harmonie ihrer bedeutenden Seelenkräfte, welche sie zu einem so seltnen und hohen Ideal macht, das mit um so größerem Zauber wirkt, je wahrer und natürlicher der Dichter dasselbe hingestellt hat. Doch bei all dieser Naturwahrheit ihrer Erscheinung müssen wir, wenn auch mit Bedauern, Mrs. Jameson auch darin Recht geben, daß ein solches Wesen wahrscheinlich nie dagewesen ist, wenigstens gegenwärtig nicht da sein könnte und der Dichter selbst scheint dies gewissermaßen in den auf sie bezüglichen Worten (III, 5, 87) zu bestätigen:

Die arme rohe Welt
Hat ihres Gleichen nicht.

Portia würde allerdings die Menschen, welche im Großen und Ganzen eben keine Ideale unter sich haben wollen, in Waffen wider sich finden und im Kampfe mit dem Ungeheuer öffentliche Meinung würde sie in ihren edeln Eigenschaften nothwendig manche Einbuße erleiden.

---

1) Mrs. Jameson, Shakespeare's Frauengestalten. Uebers. von Levin Schücking. Bielefeld 1840. S. 43.

Zwischen Portia und Antonio erscheint Bassanio, obgleich der Liebe der einen, der hingebenden Freundschaft des andern theilhaftig, auf den ersten Anblick ziemlich unbedeutend und Beider nicht recht würdig. Wir könnten versucht sein, ihn für einen oberflächlichen Genußmenschen, für einen leichtsinnigen Egoisten zu halten, der das Glück des Freundes wie der Braut auf das Spiel setzt, um seine desperaten Verhältnisse zu bessern. Aber dies ist eben nur Schein und hinter der zwar glänzenden, aber Mißtrauen erweckenden Außenseite ist ein ganzer und tüchtiger Mann verborgen. Er weiß im rechten Augenblick dem Genuß zu entsagen und sich aus allen Freuden des jungen Brautstandes loszureißen, um der Pflicht zu gehorchen. Im Conflict der Pflichten wählt er das richtige, indem er die älteren und berechtigteren Pflichten gegen den Freund denen gegen die Geliebte voranstellt und das mehr unwesentliche für das wesentlichere ohne Rücksicht auf die eigene Gefahr preis giebt. Sein Charakter ist übrigens klar und haben Gervinus und Hebler die Hauptzüge schön dargestellt.

Mehr Veranlassung zu Erörterungen giebt Shylock, der allen drei bisher behandelten Charakteren in scharfem Contrast gegenübergestellt ist. So viel gute Eigenschaften wir bei jenen bewundern, so viel schlechte machen Shylock zum Gegenstand der Verachtung und des Abscheus, welcher Abscheu jedoch von manchen Auslegern ebenso übertrieben wird, wie von Antonio und seinen Freunden. Allerdings haben die Habsucht, der Geiz und die Selbstsucht bei ihm colossale Dimensionen erreicht und fast alle menschliche Empfindung von ihm abgestreift. Wo er in seiner Geldgier gehemmt und gestört wird, ist es die Rache und der Haß, die ihn beseelen und sich fast zu gleicher Höhe steigern wie jene. In erster Linie ist es aber, selbst wo er persönliche Beleidigung erfahren hat, der Geschäftshaß, der ihn leitet; wenn er auch Antonio zu vernichten sucht, wenn er das geborgte Geld und die ihm gebotene höhere Summe daran setzt, um seiner Rache zu fröhnen, so treibt ihn doch besonders die geschäftliche Berechnung, in Antonio denjenigen zu beseitigen, der ihn im Betrieb seines Wuchers stört und ihm höhern Schaden zufügt, als die augenblicklich gebotene Summe beträgt (III, 1, 56). So ist sein ganzes Wesen in der einen Leidenschaft aufgegangen und verknöchert, sie zeigt sich, so groß sie ist, auch in den kleinsten Verhältnissen und in einer bis zum Lächerlichen gehenden

Berechnung, fast immer mit Haß und Schadenfreude gegen seine Feinde verbunden, wenn er z. B. seinen Diener, weil derselbe ein starker Esser ist, gern an Bassanio abtritt, wenn er ferner bei des Letzteren Mahl zu dessen Schaden zehren will, selbst mit Hintansetzung seiner religiösen Vorschriften. Es ist fast, als wenn ihn nichts mehr an die menschliche Natur anknüpfte, namentlich da er auch die eigne Tochter, die einzige ihm nahestehende Person, nicht so beklagt, wie sein Geld, da er sie todt vor sich sehen will, wenn er nur seine Ducaten und Juwelen wieder hätte. Doch dürfen wir ihm auch bessere Regungen nicht ganz absprechen, die Erinnerung an seine Lea, wenn auch in Verbindung mit dem verlornen Juwel, die Besorgniß, mit der er seine Tochter vor den Blicken der Christen zu verbergen sucht, die Klage, daß es grade ein Christ ist, dem sie angehören soll, zeigen, daß er nicht ohne Liebe zur Familie ist, daß er ferner mehr Anhänglichkeit an sein Volk hat, welches er als das heilige bezeichnet, als ihm Hebler zugesteht, der ihm solche Empfindung nur in Rücksicht auf die eigne Person beimißt. Aus diesem Zusammenhang mit seinem Volk werden wir überhaupt, wie noch später zu erörtern, sein Wesen nicht nur vollständig zu erklären, sondern auch milder zu beurtheilen vermögen.

Stellen wir nun die vorstehend erörterten vier Hauptcharaktere noch einmal zusammen, so kann es zunächst scheinen, als wenn darin die von Gervinus vorangestellten Beziehungen des Menschen zum Besitz weit mehr Ausdruck fänden als die von uns hervorgehobenen Grundanschauungen des Dichters. Denn es muß zugegeben werden, daß grade die vier Hauptpersonen, sowohl ihrer äußern Stellung als ihrer ganzen Individualität nach, die hauptsächlichsten Beziehungen darstellen, welche der Mensch zum Besitz zu zeigen pflegt. Der arme Bassanio steht den drei Reichen gegenüber, deren Reichthum an sich so verschieden ist, wie ihre Stellung zu demselben. Der Reichthum Portia's ist der solideste und sicherste, — wie wir voraussetzen dürfen, denn betont wird es nicht ausdrücklich —, dennoch ist sie nicht unbeschränkte Herrin desselben und sie giebt ihn dann freiwillig an den geliebten Mann. Antonio giebt dem Freunde zwar auch rückhaltlos von dem seinigen, aber er stellt sich zu sorglos zu seinem Besitz und kann daher im rechten Augenblick nur mit fremden Mitteln und durch gefährliche Opfer helfen. Für Shylock ist dagegen der Besitz alles, er rafft am eifrigsten

und sorgsamsten Geld zusammen, ist am ängstlichsten auf dessen Erhaltung und Vermehrung bedacht und giebt als der vollendete Egoist nichts für Andere. Auch durch den, bei einzelnen sogar mehrfachen, Wechsel der Besitzverhältnisse werden die Beziehungen mannigfaltiger. Bassanio, früher begütert, ist durch Verschwendung und Schulden ärmer als arm geworden, dann gewinnt er durch persönlichen Werth und durch Wagniß neuen Verlustes das reiche Belmont. Antonio, dessen Reichthum an sich schon wandelbar ist, wie die Welle, worauf er schwimmt, erscheint plötzlich als Banquerotteur und Schuldgefangener, bis seine Schiffe wieder einlaufen und dann auch das Vermögen Shylock's ihm zur Hälfte zugesprochen wird. Shylock wird am Vermögen geschädigt, wo er es am sichersten zu haben und am meisten zu vermehren glaubt, aus dem eignen Hause wird es ihm von dessen Hüterin, seiner Tochter, entführt und als er das größte Hinderniß seines Geschäftes zu beseitigen denkt, verliert er alles durch das Raffinement seiner Berechnung. Ferner machen sich in Beziehung auf den Genuß die verschiedensten Nuancen bei allen vier Personen geltend. Portia genießt den Reichthum in offenbar maßvoller und angemessener Weise und ist am beglücktesten, als sie ihn an den Geliebten überlassen kann. Bassanio genießt das seinige zuerst maßlos und verliert es darum, erst aus dem neuerworbenen Reichthum wird er für sich und Andre den wahren Genuß zu ziehen wissen. Antonio dagegen versteht für sich gar nicht zu genießen, er erfreut sich blos an der Freude anderer, für sich erntet er nur Schwermuth aus dem Reichthum und wird damit auch wieder Gegenstand der Sorge für seine Freunde. Shylock läßt als vollendeter Egoist weder Andre von dem seinigen genießen noch genießt er selbst etwas davon. So äußert sich auch das Aufgeben des Besitzes bei allen verschieden; bei Portia ist es der Quell des höchsten Entzückens, bei Shylock der tiefsten Verzweiflung, während Antonio und Bassanio den Verlust mit Gelassenheit und Fassung ertragen, Ersterer mehr in passiver Weise, der Andre in thätigem Bemühen das Verlorne und noch mehr wiederzugewinnen.

Durch alle diese Betrachtungen kommen wir aber auch in die oben angedeutete Gedankensphäre des Dichters und zunächst zu der Wahrheit, daß aller Besitz, namentlich wenn wir ihn auf diejenige Spezies zurückführen, die ihn am reinsten repräsentirt, auf das Geld, eben nur Schein ist, da er, abgesehen von aller-

hand Gefahren des Verlustes, erst durch die Verwendung, also dann Werth erhält, wenn wir ihn wieder aufgeben. Vorher ist es nur das Gefühl der Sicherheit und der fortdauernden Möglichkeit, etwas damit auszurichten, was dem Besitz Werth verleiht, und auch dieser Werth wird wieder durch die Empfindung des Besitzenden modificirt, ja selbst in Unwerth und Nachtheil verkehrt. Wir werden also damit wieder auf jenen Gedanken Shakespeare's geführt, daß nichts an sich einen Werth hat, sondern daß solcher nur auf der Anwendung und auf der Beziehung beruht, in welche etwas gesetzt wird. Auf den Besitz angewendet, ist es die Hingebung an Andre, bei Sachen wie bei Personen, zur rechten Zeit und in der richtigen Art, wodurch Sache wie Person ihren richtigen Werth erhalten. An und für sich hat namentlich auch der Mensch keinen Werth, nur für Andre soll er leben und wirken, eine Wahrheit, die grade in den vorliegenden beiden Stücken, im Ganzen wie im Einzelnen, symbolisch und wörtlich, vielfach zum Ausdruck gekommen ist. Vorläufig dürfen wir als Resultat schon jetzt annehmen, daß was auf das Verhältniß zum Besitz deutet, auch auf das Scheinwesen Bezug hat und wir dürfen also auch bei den erörterten vier Personen, die einen loseren Zusammenhang mit unserer Auffassung zu haben scheinen, das über das Besitzverhältniß gesagte für dieselbe geltend machen. Doch zeigen sich auch in ganz unmittelbarer Art schon bei den Hauptcharakteren sehr nahe Beziehungen zum Scheinwesen, wie zum Maßhalten, jenen Angeln, um welche sich der Gedankeninhalt des ganzen Stückes bewegt.

Zunächst ist Portia als der vollendetste Charakter auch am wahrsten, die schöne Außenseite steht mit dem ächten innern Wesen in voller Uebereinstimmung. Ihr Gegenbild Shylock verschmäht als der schlimmste Charakter ebenfalls den Schein, und zeigt sich in unverhüllter Bosheit. Nur einmal, wo es gilt, die Gelegenheit nicht zu verlieren, seinem Feinde zu schaden, nimmt er die Maske der freundlichen Gesinnung an, während Portia um des guten Zweckes willen ebenfalls nicht zaudert, einen ihr fremden Schein anzunehmen und männliche Tracht anzulegen. Antonio ist der Menschenfreund unter dem Schein des Misanthropen und seine Ausbrüche des Hasses gegen Shylock sind im Gegensatz zu des Letzteren scheinbarer Freundlichkeit im Grunde genommen nur ein Ausdruck seiner allgemeinen Menschenliebe. Bassanio verhüllt mit dem Schein des Leichtsinns und der

Lebenslust den sittlichen Ernst und männliche Tüchtigkeit, er ist scheinbar rücksichtslos gegen Freund und Geliebte und doch in der richtigen Art rücksichtsvoll, er spricht nicht blos am besten über den Schein, sondern ist auch in dem von Portia angedeuteten Sinn der beste Prediger (vergl. die Stelle S. 8), da er nach den eignen Worten handelt und überall zeigt, daß es ihm um das Wesen, nicht um den äußern Schein der Dinge zu thun ist.

Auch in Beziehung auf das Maßhalten repräsentirt Portia den vollkommensten, ganz ebenmäßig entwickelten Charakter und betont im Augenblick des höchsten Entzückens die Mäßigung in der Freude. Shylock ist unmäßig in Geldgier und in Verfolgung seiner Rache, Antonio maßlos in Aeußerung seines Widerwillens gegen Shylock und übertrieben in der Sorglosigkeit um den Reichthum, wie Shylock in der Sorge darum. Bassanio hat maßlos ausgegeben, hält aber jetzt auf das richtige Maß im Benehmen und Handeln bei sich und Anderen, z. B. bei Graziano.

Die hier hervorgehobenen Gesichtspunkte treten aber noch mehr bei den Nebenpersonen des Stückes hervor, schon weil dieselben sonst kein so reiches Feld der Anschauung bieten, als die Hauptpersonen. Wir werden überhaupt die geltend gemachten Gedanken mit um so größerem Rechte als die wesentlichen bezeichnen können, je mehr wir sie bei allen Charakteren, wie überhaupt bei allen Elementen der dichterischen Schöpfung gleichmäßig verfolgen können. Gervinus vermeint zwar ebenfalls die Nebenpersonen auf seine Deutung des Stückes beziehen zu können, doch dürfen seine desfallsigen Ausführungen mehrfach als willkürlich, sogar als unrichtig bezeichnet werden.

Lorenzo und Jessica, welche füglich in einen Rahmen gefaßt werden können, sind ein paar liebenswürdige Naturkinder und insofern Gegensätze zu dem vom Dichter bekämpften Scheinwesen. Sie haben gute Naturanlagen, welche aber, bei Jessica durch die ungünstigen Verhältnisse, in denen sie aufgewachsen ist, nicht zur vollen Entfaltung gekommen sind. Doch stehen sie Beide viel tiefer als Bassanio und Portia, da sie als Naturkinder ohne Scrupel und Rückhalt ihren Neigungen folgen, welche sie nicht wie jene Beiden zu beschränken wissen. Es fehlt ihnen also am Maßhalten. Deshalb sind sie auch mit dem Gelde Shylocks schnell fertig geworden, womit der Dichter gewiß nicht,

wie Gervinus will [1]), das Verhältniß des unerfahrenen Kindes zum Besitz hat darstellen wollen. Denn sie kennen den Werth des Geldes recht gut, sonst würden sie nicht bei ihrer Flucht so viel davon mitgenommen haben, und die scharfsichtige Portia würde sie als ganz unerfahrene Leute nicht zu Hütern ihres Hauses bestellt haben. Auch ist die Aeußerung Lorenzo's vom Mannastreuen für Hungrige (V, 294) nicht wörtlich zu nehmen und rechtfertigt nicht die Bezeichnung von Gervinus, daß sie als ausgehungerte Leute nach Belmont gekommen seien. Die Erzählung von ihrer Verschwendung hat überhaupt besonders den Zweck, die Leidenschaft Shylocks in der betreffenden Scene (III, 1) mit der möglichsten dramatischen Wirkung zu zeigen, wie denn überhaupt beide Gestalten mehr Shylocks Charakter in das Licht setzen oder richtiger in tieferen Schatten stellen, als für die Grundgedanken des Stückes neue Modificationen gewähren sollen. Immerhin aber mögen wir bewundern, mit welcher Kunst der Dichter beiden Zwecken zu genügen weiß, wie er in solchen Personen von geringerer Bedeutung seine idealen Gestalten in einzelnen Richtungen wiederholt und auch wieder gegensätzlich durch Unvollkommenheiten jener in helleres Licht stellt, wie er die Leidenschaften Anderer durch sie zur Anschauung bringt und während er die Handlung durch solche Nebenpersonen nur zu verbinden scheint, ihnen auch noch ein selbstständiges Interesse zu geben vermag. Grade die schönsten und poesiereichsten Stellen sind Lorenzo und Jessica, ihrem Charakter ganz angemessen, in den Mund gelegt, wie die über den Sternhimmel, die Musik und es ist damit ein Interesse für sie gewonnen, welches sie sonst bei ihrem geringen Eingreifen in die Handlung kaum haben würden.

Graziano ist ein eigenthümlicher, doch sprechender Beweis für die hier vertretene Erklärung, zugleich für die wunderbare Unparteilichkeit des Dichters, der auch seine Lieblingsideen nicht zu weit ausdehnte und in seiner größten Abneigung Maß zu halten wußte. Demgemäß ist von ihm in Graziano der Mann dargestellt, welcher die Polemik gegen das Scheinwesen am lautesten vertritt, der aber in dieser Polemik und Aufrichtigkeit nicht das richtige Maß hält. Er bringt dieselbe überall zur Geltung, beurtheilt alles von diesem Standpunkt aus, und vergreift sich daher gleich in der Beurtheilung von Antonio's Schwer-

---

1) Gervinus a. a. O. S. 80.

muth. Er spricht viel und ohne Rückhalt und Wahl, daher auch viel werthloses. Im Gerichtssaal ist er am lautesten und redet ohne Plan und ohne Erfolg, mitunter in blinder Leidenschaft und in der besten Scene des Stückes beruft er sich rücksichtslos auf Bassanio's Verhalten bei Hingabe des Ringes, wo er besser diesem selbst die Mittheilung überlassen hätte. Er ist mit einem Wort so gradezu, daß es wünschenswerth erscheint, wenn er etwas äußern Schein annähme und dies wird ihm daher auch von Bassanio zur Bedingung für die Begleitung nach Belmont gemacht. Für die Freundschaft, wie für die Stellung zum Besitz bietet dagegen Graziano gar keinen besondern Gesichtspunkt, denn seine Reise nach Belmont kann ebenso der Lust an Abenteuern als besondrer Freundschaft für Bassanio zugeschrieben werden und bei seiner Brautwerbung ist es Nerissa, welche, seinen dringenden Bitten entgegen, sein Schicksal an das Bassanio's bei der Kästchenwahl knüpft.

Nerissa ist wie Jessica ein andres abgeblaßtes Bild der Portia, eine in andrer Richtung mangelhafte und unvollkommne, so zu sagen vom Dichter absichtlich verzeichnete Copie derselben. Sie und Graziano sind etwa in gleichem Verhältniß verschieden und ähnlich mit Portia und Bassanio, als es Jessica und Lorenzo sind. Beiden fehlt der poetische Hauch und die ursprüngliche Naturkraft der Letzteren, sie haben denselben gegenüber etwas nüchternes und manierirtes, wie sie denn auch den stehenden Figuren der Vertrauten auf der italienischen Bühne nachgebildet sein sollen. Nerissa übertreibt ebenso in der Beschränkung, wie Graziano in der Polemik gegen den Schein, wenn sie aus freien Stücken und ohne Noth ihre Werbung ebenfalls von der Kästchenwahl abhängig macht, ganz entgegen jenem Paar, das allen gegebenen Schranken entflieht und nur von der Neigung sich bestimmen läßt. Allerdings liegt auch wieder etwas liebenswürdig hingebendes darin, daß Nerissa sich bei der Werbung um ihre Hand derselben Bedingung wie ihre Herrin und ohne deren Wissen unterwirft. Sie wiederholt in dieser Art auch gewissermaßen Bassanio's Verhalten, indem sie, doch ohne dessen genügendes Motiv, der Freundschaft den Vorzug vor der Liebe giebt. Wie Graziano spricht sie viel und mit einiger Salbung, beginnt auch gleich mit dem Preise der weisen Beschränkung.

Mehr im Hintergrunde stehen als noch farblosere Gestalten die Herren Solanio und Salarino, denen als dritte Figur der

in Act 3, Scene 2 auftretende Salerio anzureihen ist, da er in den Originalausgaben durchgängig vorhanden und erst in den späteren mit den andern zwei Freunden verschmolzen worden ist. Alle diese Freunde Antonio's verfolgen kein eignes Interesse, sollen aber nicht ganz übergangen werden, da sie von den bisherigen Auslegern zu ungerechte Behandlung erfahren haben. Gervinus wie Ulrici erklären sie für falsche Freunde und Schmarotzer des Antonio; gewiß mit Unrecht, sonst würde Bassanio, der Mann, der so gut den Schein vom Wesen zu unterscheiden wußte, schwerlich ihren freundschaftlichen Umgang gesucht und unterhalten und würde ihnen keine Vorwürfe über ihre sparsame Gesellschaft gemacht haben. Umgekehrt wie Schmarotzer zu thun pflegen, ziehen sie sich im Anfang mehr zurück und zeigen sich im Unglück theilnehmend, Salerio, oder wenn man will, Solanio holt den Bassanio zur Hülfe für Antonio und Salarino sucht den Letzteren im Gefängniß auf, dann erscheinen sie[1]) auch in der Gerichtsscene, alles Züge, welche falschen Freunden nicht eigen sind. Diese müssen wir im Timon von Athen suchen, im Kaufmann von Venedig hat Shakespeare nur eine Reihe von Freunden Antonio zur Seite stellen wollen. Freilich ist die wirkliche Freundschaft etwas so seltenes, daß sie auch hier eigentlich nur in Antonio und Bassanio dargestellt wird und Salarino und Solanio sind daher auch nicht edle Freunde, wie Rötscher sie bezeichnet, sondern gehören zu der großen Klasse der Alltagsfreunde, welche mit Theilnahme dem Geschick des Freundes zusehen, auch wohl etwas für ihn thun, nur muß es eben kein großes Opfer kosten. So halten Solanio und Salarino es für rathsam, dem Antonio die schlimmen Nachrichten über die verunglückten Schiffe zu überbringen, wollen aber in der solchen Freunden geläufigen Schönrednerei ihn lieber nicht damit erschrecken und statt dessen seine trübe Laune durch Ergötzlichkeiten verscheuchen. Dabei hat sie Shakespeare benützt, durch Erzählung die Handlung zu vervollständigen. Er hat überhaupt

---

1) Wenigstens einer darunter, da nur einer von ihnen in der Scene spricht. In der Folio sind als auftretende Personen von den Freunden Antonio's nur Bassanio und Graziano im Eingang aufgeführt, es können also nach der Intention des Dichters, ebenso wie der redend eingeführte Salarino, alle jene drei aufgetreten sein. Delius führt in der Scene beide Freunde Solanio und Salarino, die er überhaupt unter den Personen des Stückes nur aufnimmt, auf. S. d. folg. Anm.

nicht viel in sie hineinlegen wollen und ihre Beziehung zum Scheinwesen ist daher auch nur gering und wohl nur in ihrer Beurtheilung von Antonio's Schwermuth zu suchen. Wie alle solche Dutzendmenschen bei Shakespeare und im Leben sind sie einander sehr ähnlich, wie auch ihre Namen und es ist kaum eine andre Verschiedenheit bei ihnen zu erkennen, als daß Salarino mit mehr poetischem Schwung und Schönrednerei ausgestattet scheint, als der oder die Andern, welche mehr zum handeln geneigt erscheinen. So würden wir bei ihnen fast wieder auf einen ähnlichen Gegensatz kommen, als der zwischen Lorenzo und Graziano gefundene ist.[1])

Ueberblicken wir noch einmal die Gruppe der Freunde Antonio's, zu denen wir, obwohl er in dem von Rowe herrührenden Personenverzeichniß des Stückes nicht so bezeichnet ist, Lorenzo mit demselben Rechte zählen müssen als Graziano, so wird es nach dem gesagten klar sein, daß die einzelnen Personen dieser Gruppe noch weniger in Bezug auf Freundschaft als auf Besitz verschiedne Gesichtspunkte gewähren, daß sie vielmehr nur mit Bezug auf die hier vertretenen Gedanken diejenige so zu sagen organische Gliederung im Verhältniß zu den Hauptcharakteren verstatten, welche wir fast bei allen Stücken Shakespeare's nachweisen können. Die Nebenpersonen der Gruppe sind eben als Freunde Antonio's schlechthin aufgestellt, um die ächte und innige Freundschaft zwischen Antonio und Bassanio mehr hervorzuheben und einen Contrast gegen das Alleinstehn Shylocks zu bilden. Dann sind aber dem schwermüthigen Antonio alle andern von Bassanio an als muntre und heitre Lebemänner gegenübergestellt, und das

1) Wir können Delius, welcher den Salerio, wie erwähnt, ganz streicht, in dem dafür angeführten Grunde nicht Recht geben, daß die Bezeichnung desselben „my old Venetian friend“ (III, 2, 222) deutlich auf einen der früher aufgetretenen beiden Freunde hindeute. Warum soll nicht Graziano noch einen dritten Freund gehabt und der Dichter, der die Zahl der Freunde betonen wollte, solchen noch vereinzelt haben auftreten lassen? Aus jener Bezeichnung würden wir eher schließen, daß damit ein andrer Freund gemeint wird, der mehr im Hintergrund des Verkehrs geblieben ist, als jene Beiden, mit denen Graziano bis zur Abreise nach Belmont geselligen Umgang hatte. Soll vielleicht grade darin eine Andeutung liegen, daß ein halb vergessener Freund, wo es noth that, thätige Hülfe leistete und die Botschaft an Bassanio übernahm? Ganz unpassend ist es jedenfalls, den Salerio, wie manche Ausgaben, selbst die Schlegel-Tieck'sche Uebersetzung thun, als bloßen Boten zu bezeichnen.

wieder in verschiedenen Nuancen. Bassanio ist der vollendetste und feinste Lebemann von ihnen, er genießt das Leben und betrachtet die Welt als Philosoph, als Dichter, als Humorist und als praktischer Mann zugleich, Lorenzo's Anschauung ist hauptsächlich poetisch und dabei natürlich und einfach — das Spielen mit Worten ist ihm zuwider —, Graziano sieht die Dinge mit dem Interesse des Humoristen, d. h. nicht des edleren, sondern des gewöhnlichen Spaßvogels, Solanio und Salarino mit dem gewöhnlicher Menschen, Antonio wieder mit gar keinem. Nur in seinen Freunden sieht er die Welt und rückt daher als der völlig uneigennützige Idealist von der niedersten Stufe der Anschauung wieder zur höchsten hinauf.

Die schlagendsten Beziehungen zu dem Scheinwesen gewähren der Natur der Sache nach die beiden nicht glücklichen Freier, Morocco [1]) und Arragon, Beide, so kurz sie skizzirt erscheinen, sehr lebensvolle Gestalten. Der erstere ist ein wahres Prachtstück von Eisenfresser, nicht blos Prinz, sondern der König der langen Reihe von Renommisten, die Shakespeare in so vielen Schattirungen bis zu den Pistol und Parolles herab gezeichnet hat. Nur der Dauphin in Heinrich II. dürfte unsern Morocco gewissermaßen übertreffen, er ist aber mehr Windbeutel und Aufschneider, Morocco dagegen mehr naturwüchsig kräftig, dabei hat die Glut africanischer Sonne seinem Wesen ein eigenthümliches Feuer verliehen. Er wie Arragon sind oberflächlich und eingebildet auf die eignen Vorzüge, jener mehr auf Aeußeres, auf Tapferkeit und Kriegserfolge, der Andre mehr auf geistige Ueberlegenheit. Vom Scheine werden Beide bestochen, dabei hat Morocco keine Ahnung von dem Unterschiede zwischen Schein und Wesen, sucht ihn wenigstens hier nicht, während Arragon ihn mit Bewußtsein zu vermeiden strebt. Da er darin sicher zu gehen glaubt und doch fehltrifft, ist seine Niederlage bei der

1) Der englische Text hat Morocco (die Folio Morochus), nicht Marocco, wie der Name in den deutschen Uebersetzungen und Schriften gewöhnlich erscheint, wobei man an den Raubstaat Fez und Marocco nothwendig erinnert wird. Wenn auch Shakespeare an diesen gedacht haben sollte — gekannt wird er den damals noch mehr als heute bekannten weil gefürchteteren Staat gewiß ebenso haben, wie das im Sturm vorkommende Tunis (II, 1, 71) und das in unserm Stück erwähnte Tripolis (I, 3, 18) — so haben wir doch kein Recht und keine Veranlassung, dem von ihm gewählten Namen einen andern, uns vielleicht geläufigeren zu substituiren. Ueberdies soll der schwarze Freier gewiß recht weit herkommen und einen recht fremdartigen Eindruck machen.

Wahl noch größer als die seines schwarzen Vorgängers, und er zeigt sich wie Portia ihn bezeichnet, als der überlegte Narr, der so weise ist, durch Witz fehl zu gehen.

Es bleiben nun noch Lancelot, sein Vater und Tubal übrig, denn die Diener und Boten, selbst den treuen Baltasar nicht ausgenommen, kommen nur als solche in Betracht und auch der Doge von Venedig ist eben nur Doge.

Lancelot ist der Clown des Stücks — beiläufig einer der unbedeutendsten von Shakespeare's Clowns — der vorlaute, unverschämte, gelegentlich zu Intriguen brauchbare, aber gutmüthige, sogar gefühlvolle und anhängliche Diener. Die Anhänglichkeit zeigt sich aber nur zur Tochter seines Herrn, da Shylock eben keine Anhänglichkeit und Zuneigung erwecken kann. Sein und Jessica's Davonlaufen charakterisiren daher hauptsächlich Shylock und sein Verhältniß zum Vater Gobbo ist gegensätzlich zu dem Jessica's zu Shylock aufgestellt. In der Scene mit seinem Vater erscheint er auf den ersten Augenblick unkindlich und gefühllos, indem er seiner Clown-Natur freien Lauf läßt und Possen mit jenem treibt, aber seine tiefe Rührung dabei läßt sich nicht verkennen und in seinen Worten ist die Wahrheit und der Zug der Natur, die sich überall Bahn brechen müssen, ausdrücklich hervorgehoben. So ist auch in seiner Person das Scheinwesen vielfach zur Anschauung gebracht, selbst darin, daß er zu Bassanio, dem armen Edelmann, durch die reichen Livreeen sich hingezogen fühlt. Zum Maßhalten kann er durch sein vorlautes Reden und seine ermüdenden Wortspiele in Bezug gesetzt werden.

Der alte Gobbo scheint an sich mit den Gedanken des Stückes in keiner Verbindung zu stehen und blos da zu sein, um die eine Scene, in welcher er auftritt, mit den Possen Lancelot's auszufüllen, eine Scene, die bei der Aufführung mehr Wirkung macht als man beim Lesen vermuthet. Man könnte eher mit der von Gervinus aufgestellten Idee den einen rührenden Zug in Verbindung bringen, daß er von seiner Armuth dem Herrn seines Sohnes ein Geschenk machen will. Aber doch ist auch bei ihm ein schlagender Bezug auf das Scheinwesen ersichtlich. Er ist alt und gebrechlich und fast blind, nicht blos sandblind, sondern kiesblind, wie sein Sohn es ausdrückt, er ist also hinaus über jede Täuschung, welche der glänzende Schein im Menschen hervorruft. Er repräsentirt daher gewissermaßen eine

Grenze der Gedankensphäre vom Scheinwesen. Shakespeare liebt es, in solchen Extremen und Gegensätzen das Aufhören und die Negation der behandelten Leidenschaften, Fehler und Erscheinungen zu zeigen, und er gewinnt schon dadurch diejenige Weite und Vollständigkeit, wie sie seinen Darstellungen ganz besonders eigen ist. Und dennoch ist auch dieser Gobbo von dem Scheinwesen noch nicht emancipirt, vielmehr andrerseits wieder durch sein Gebrechen der Täuschung unterworfen, er wird noch dadurch irregeführt, daß sein Sohn einen Bart bekommen hat, welcher mehr Haare aufweist, als der Schwanz seines Gaules.

Die unbedeutendste Person des Stücks ist offenbar Tubal, er spricht sehr wenig und giebt für eine Charakterzeichnung so gut wie gar keinen Anhalt, noch weniger für eine Beziehung auf die Idee des Dramas, man mag sie nun suchen, worin man will. Bei näherer Betrachtung gewinnt die Figur jedoch sehr an Leben und Naturwahrheit und wir sehen in ihm den Typus des gewöhnlichen Juden, was er offenbar auch nur sein soll. Es fällt auf, daß er, welchen Shylock zärtlich anredet und als Freund bezeichnet — diese Zärtlichkeit ist ein so naturwahrer Zug bei der Aufregung der Bedrängniß und so wirkungsvoll im Contrast zu der gegen die Christen ausgesprochnen Wuth — gleichwohl mit scheinbarer Theilnahmlosigkeit die unerfreulichen Mittheilungen über die Verschwendung Jessica's und die Fruchtlosigkeit seiner Sendung macht und es hat dies z. B. Bernhardy [1]) zu der Annahme veranlaßt, daß Tubal aus Neid und Groll gegen Shylock sich freut, ihn zu quälen und zwischen Aerger und Rachgier hin und her zu schleudern. Doch dafür ist im Stück selbst ganz und gar kein Anhalt vorhanden und Shylocks Aeußerungen über Tubal und sein Benehmen zu ihm widersprechen einer solchen Auffassung, wenn auch Shylock selbst einmal sagt, daß jener ihn quält. In Tubals Benehmen und Redeweise spricht sich vielmehr jene Trockenheit und Kürze der Mittheilung aus, welche Juden selbst in solcher Situation manchmal eigen ist, während ein Christ von entsprechend gewöhnlichem Charakter hierbei unendlich viel Redensarten des Bedauerns und Mitgefühls machen würde, ohne es zu thätlicher Hülfe und Unterstützung kommen zu lassen, an welcher es der

1) Bernhardy (Dr. Wilh.), Shakespeare's Kaufmann von Venedig. Eine kritische Skizze. Altona 1859. S. 22.

Jude im Ganzen viel seltner fehlen läßt. Dieses wohl nur scheinbar gleichgültige Verhalten Tubals hat nun der Dichter benutzt, um durch den Contrast die wechselnden Ausbrüche der Wuth, Rache und Schadenfreude in Shylock zur höchsten dramatischen Wirkung zu bringen und dies ist offenbar die Hauptbedeutung der Rolle Tubals, vielleicht hat ihm auch Shakespeare wirkliche Theilnahmlosigkeit gegen Shylocks Geschick beimessen und damit einen weitern Schatten auf diesen werfen wollen, vielleicht hat er auch die Rolle nach der einen oder andern Richtung gar nicht bezeichnen und dem Schauspieler überlassen wollen, was er daraus macht, obgleich wir ein solches Ueberlassen der Auffassung in nur sehr geringem Maße bei dem gegen alles Extemporiren polemisirenden Shakespeare (vergl. Hamlet III, 2, 42) voraussetzen möchten. Jedenfalls ist es künstlerisch am richtigsten, wenn Tubal in der Darstellung wenigstens äußerlich gleichgültig und ruhig scheint und keinerlei Haß oder Schadenfreude durchblicken läßt.

Nach dieser ungefähren Feststellung der Charaktere wird es nur eines etwas nähern Eingehens in den Gang der Handlung und den Inhalt der Scenen, so wie der einzelnen eingestreuten Sentenzen bedürfen, um das oben über die Gedanken, in welchen sich die ganze dichterische Schöpfung bewegt, Gesagte bestätigt zu finden.

Im ersten Act wird die Situation meisterhaft exponirt und in drei Scenen der Faden der anfangs getrennten beiden Handlungen, der Werbung Bassanio's und des Darlehnsgeschäftes mit Shylock angesponnen. In den einzelnen Reden klingt allenthalben der Gegensatz von Schein und Wesen, glänzender Außenseite und unbedeutendem Innern an, namentlich in der oben erwähnten Beurtheilung der Traurigkeit Antonio's, in seinem Vergleich der Welt mit einer Bühne und in Graziano's Ausfall auf die Reichen, welche mit trübseligem Köder nach dem Narrengründling Schein haschen. Dann erzählt Bassanio, wie er in seine schlechte Lage dadurch gekommen, daß er den Schein glänzenderer Verhältnisse angenommen, als seine Mittel gewährt hätten. Die neue Aufwendung, so verschwenderisch sie scheint, soll grade dazu dienen, den Verlust wieder auszugleichen und noch mehr zu gewinnen. In der Scene mit Shylock sodann ist dessen ganzes Verhalten aus andern Motiven entsprungen als es den Anschein hat. Es ist offenbar schon unwahr und die

gewöhnliche Finte der Wucherer, wenn er vorgiebt, daß er sich das Geld erst von einem Andern (dem offenbar ärmeren Tubal, der sich dann von ihm nach Genua schicken läßt) verschaffen will, dann stellt er sich versöhnlich und als wenn er nur um Herstellung des guten Vernehmens willen das Darlehnsgeschäft eingehe und blos zum Scherz die gefährliche Bedingung mit dem Pfund Fleisch stellen wolle. Bei der Erörterung über die Berechtigung Gewinn zu suchen, beruft sich Shylock auf die List Jacob's, worin der Erfolg des äußern Scheines selbst bis zum Thier hinab gezeigt wird, und dies veranlaßt Antonio zu dem den Gedanken des Stückes so nahe bezeichnenden Ausspruch:

Siehst Du, Bassanio,
Der Teufel kann sich auf die Schrift berufen.
Ein arg Gemüth, das heil'ges Zeichen vorbringt,
Ist wie ein Schalk mit Lächeln auf der Wange,
Ein schöner Apfel, in dem Herzen faul.
O wie der Falschheit Außenseite glänzt! [1])

und auch Bassanio sagt nach der Einigung mit Shylock:

Ich mag nicht schöne Worte und des Schurken Sinn.

---

1) Shakespeare hat allenthalben ähnliche Aeußerungen, z. B.:
Das ist die list'ge Ausstattung der Hölle,
Den frechsten Schalk verkleidend einzuhüllen
In fromme Tracht.
Maß für Maß III, 1.

Wenn Teufel ärgste Sünde fördern wollen,
Dann locken sie zuerst durch frommen Schein.
Othello II, 3.

O Rang, o Würde!
Wie oft durch äußre Schal' und Form erzwingst Du
Ehrfurcht vor Thoren, lockst die Bessern selbst
Durch falschen Schein! — —
Schreibt „guter Engel“ auf des Teufels Hörner,
So sind sie nicht sein Zeichen mehr.
Maß für Maß II, 4.

Der Teufel hat Gewalt sich zu verkleiden
In lockende Gestalt.
Hamlet II, 2.

Gar viel erlebt man's, — mit der Andacht Mienen
Und frommem Wesen überzuckern wir
Den Teufel selbst.
Hamlet III, 1.

Am deutlichsten und eindringlichsten aber wird die Lehre vom Schein, so zu sagen abgehandelt in den Scenen, welche sich unmittelbar auf die Werbung um Portia beziehen und welche daher am beßten im Zusammenhange betrachtet werden. Diese ganze Werbung ist ein Symbol und gewissermaßen die plastische Darstellung für die innerlich wahrsten Anschauungen über den Werth des Menschen, über seine Bestimmung und sein Verhalten namentlich in Bezug auf Ehe. Zunächst wird in der zweiten Scene des ersten Acts nach den geistreichen Worten über das Glück der Beschränkung und über das Mißverhältniß von Lehre und Befolgung, Wollen und Thun, Einsicht und Naturdrang die Situation der Portia und namentlich die Abhängigkeit erörtert, in welche sie durch den letzten Willen ihres Vaters gesetzt erscheint. Diese Beschränkung ist als eine übertriebne Ausdehnung des väterlichen Rechts aufgefaßt und mit jenem Spruch von dem Unrecht gewordnen Recht in Bezug gesetzt worden, gewiß mit Unrecht. Zunächst sollen wir die sonderbare Bestimmung des Testaments offenbar als einen Act der väterlichen Vorsorge auffassen, der Vater wird als ein tugendhafter Mann und seine Anordnung als eine gute Eingebung bezeichnet. Portia selbst beklagt sich zwar gelegentlich (I, 2, 25 und III, 2, 19), daß sie nicht nach ihrem Willen wählen könne und daß ihr Recht beschränkt sei, aber sie will fest an dem ihr auferlegten Gesetz und Schwur halten und keine Andeutung dem Geliebten machen, die ihn zur richtigen Wahl leiten könnte. Ihre Worte zwar (III, 2, 41):

„Wenn Ihr mich liebt, so findet Ihr es aus."

scheinen dem zu widersprechen, da sie in Verbindung mit der Inschrift des bleiernen Kästchens eine ziemlich starke Andeutung enthalten, aber wir dürfen uns nicht ganz auf den nüchternen Standpunkt gewöhnlicher Beobachtung stellen, wir müssen die Sache etwas symbolisch und nach den höhern Intentionen, welche der Dichter hier mit vollem Bewußtsein und in kunstreicher Form andeutet, auffassen. Wir müssen weit mehr Gewicht auf die ausdrückliche Versicherung der so wahren Portia legen, als darauf, was wir selbst als Andeutung ansehen möchten, wir sollen offenbar in ihren Worten eben nur das Bewußtsein ausgesprochen finden, daß Bassanio, wenn er ihrer würdig, richtig wählen wird, daß also die Beschränkung ihrer Wahl eine zweckmäßige war. Jene Aeußerung ist auch schon früher einmal gethan, da Nerissa

sagt (I, 2, 36), daß das richtige Kästchen von Niemand getroffen werden würde, als von einem, welcher wahrhaft (rightly) liebe, Beweis genug, daß der Dichter den zu erwartenden Erfolg selbst hat betonen wollen.[1])

Betrachten wir nun den Inhalt der beschränkenden Bestimmung selbst in Vergleichung mit der Quelle des Dichters. In letzterer ist nichts für die Wahl maßgebend als die Aufschriften der Kästchen, welche ebenfalls von Gold, Silber und Blei sind und wovon ersteres mit Todtenknochen, das silberne mit Erde und das bleierne mit Gold und kostbaren Steinen gefüllt ist. In unserem Stücke hat der Vater Portia's den Freiern noch die Bedingung auferlegt, daß sie nach fruchtloser Wahl gleich abreisen und keine weitere Ehe eingehn. Er hat damit seiner Tochter fernere Belästigungen erspart und von vornherein diejenigen Freier abgeschreckt, die gar kein Opfer zu bringen bereit waren, was mit den Sprüchen des bleiernen Kästchens wieder harmonirt. Der Eid, daß keine Mittheilung über den fruchtlosen Erfolg gemacht würde, war eine selbstverständliche Vorsichtsmaßregel und kommt weiter nicht in Betracht. Die Inschriften lauten in der Quelle beim goldnen Kästchen: „wer mich erwählt, gewinnt, was er verdient," beim silbernen: „findet, wonach die Natur verlangt," beim bleiernen: „findet, was Gott verordnet hat." Bei Shakespeare lauten sie und zwar beim goldnen:

„gewinnt, was mancher Mann begehrt,"

beim silbernen:

„bekommt soviel als er verdient,"

beim bleiernen:

„giebt und wagt sein Alles dran."

Shakespeare hat also aus der Quelle überhaupt nur die Inschrift wie den Inhalt des goldnen Kästchens beibehalten, die Inschrift aber auf das silberne versetzt. Hebler findet mit den Kästchen und deren Inschriften bei Shakespeare drei verschiedene sittliche Standpunkte bezeichnet, das Jagen nach Glück, das Streben nach Belohnung und die Hingebung, eine Abstufung, die sowohl an sich richtig, als auch gewiß vom Dichter in dieser Art gemeint

---

1) Die Stelle ist von Schlegel nicht richtig und widersinnig mit „von einem, den ihr recht liebt" übersetzt, erst die neue Ausgabe der deutschen Shakespeare-Gesellschaft giebt den Sinn richtig wieder.

worden ist, da er allenthalben, namentlich in den Worten der Freier, Hindeutungen darauf gemacht hat. Jedenfalls wird nicht zweifelhaft sein, daß er das Wesen echter wahrer Liebe mit jenen Worten auf dem bleiernen Kästchen kurz und treffend und mit voller Absichtlichkeit bezeichnet hat. Dazu stimmt außer jenen Worten der Portia und Nerissa das vor Bassanio's Wahl eingelegte Liedchen, scheinbar eine Tändelei, worin aber die auf das Sehn, den Schein gegründete Liebe als nicht lebensfähig bezeichnet wird, als das Kind, welches in der Wiege stirbt. In den Versen, worin die glückliche Wahl bestätigt wird, ist sodann wieder auf die Zufriedenheit mit dem Erreichten und die Beschränkung darauf als die Bedingung alles Glückes hingewiesen:

Weil Euch dieses Glück geschehn,
Wollet nicht nach Anderm gehn:
Ist Euch dies nach Wunsch gethan
Und find't Ihr Heil auf dieser Bahn,
(hold your fortune for your bliss)
Müßt Ihr Eurer Liebsten nahn 2c. 2c.

Selbst in den Worten ist also hier Glück des Zufalls und Zufriedenheit (fortuna und beatitudo) in einen bedeutsamen Gegensatz gestellt und der Nachdruck wieder auf das Glück gelegt, welches nicht in Aeußerlichkeiten, sondern im eignen Herzen seine unvergängliche Wurzel hat. Dasselbe drücken auch so ziemlich die Worte Jessica's über Bassanio's Ehe aus (III, 5, 78):

Es schickt sich wohl,
Daß Don Bassanio fromm sein Leben führe,
Denn da sein Weib ihm solch ein Segen ist,
Find't er des Himmels Lust auf Erden schon,
Und will er das auf Erden nicht, so wär's
Ihm recht, er käme niemals in den Himmel.

Von der Beständigkeit in der Liebe und deren Seltenheit ist auch in der sechsten Scene des zweiten Acts beiläufig die Rede, wo es heißt:

O zehnmal schneller fliegen Venus Tauben
Den neuen Bund der Liebe zu versiegeln,
Als sie gewohnt sind, unverbrüchlich auch
Gegebne Treu zu halten. —
So geht's in Allem: — —
— — — — — — — Jedes Ding
Wird mit mehr Trieb erjaget als genossen.

Schon aus dem bisher hervorgehobenen wird klar, daß die Beschränkung Portia's in der vorgeschriebnen Art zu ihrem Glück

beabsichtigt war und zwar mit aller Aussicht auf Erfolg. Sie sollte einen Mann erhalten, der ihr mit hingebender wahrer Liebe zugethan wäre und der als ein kluger Beurtheiler der äußern Dinge den Schein vom Wesen zu unterscheiden wüßte. Damit waren die Garantieen gegeben, die sich unter den obwaltenden Umständen für ein dauerndes eheliches Glück geben ließen. Freilich blieb immer noch zu fürchten, daß der Zufall (wie auch II, 1, 33 angedeutet) doch sein Spiel haben und einem verwegnen und ganz unwürdigen Bewerber die richtige Wahl glücken konnte. Aber auf die Macht des Zufalls — dies ist eine von Shakespeare wiederholt gegebne Lehre — muß in allen Verhältnissen gerechnet werden und jeder Unfall läßt sich eben nicht voraus berechnen und abwenden, namentlich wird bei der Ehe sich nie mit voller Sicherheit voraus bestimmen lassen, ob die Wahl eine glückliche ist oder nicht, darum sagt auch Nerissa (II, 9, 82):

Die alte Sag' ist keine Ketzerei,
Daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei.

Der Vater hätte allerdings seiner klugen Portia, welche, wie I, 2, 23 und I, 2, 31 ergiebt, schon erwachsen war und die Bekanntschaft mit Bassanio schon angeknüpft hatte, als er noch lebte, die Wahl selbst überlassen können. Es ist auch nicht anzunehmen, daß etwa die Person des scheinbar leichtsinnigen Bassanio und die Wahrnehmung der beginnenden Neigung Portia's jene Beschränkung und Prüfung beim Vater veranlaßt haben sollte, schon weil im Stück kein weiterer Anhalt dafür gegeben ist. Es hat daher gewiß grade der Anschauung des Dichters gemäß, welche er hinter der Vorsorge eines liebenden Vaters verbirgt, hier der Gedanke zum Ausdruck kommen sollen und es stimmt dies mit der ganzen Anlage und Ausschmückung dieser Geschichte von der Kästchenwahl, mit allen dabei eingewebten Sprüchen und Sentenzen, und mit den schon oben gegebenen Erörterungen über den Gedankeninhalt unseres Dramas, daß das unbeschränkte und ohne Mühe und Verdienst dem Menschen in den Schooß fallende Glück keinen oder mindestens weit weniger Werth hat als das nach bestandener Prüfung gewährte, durch Verdienst und Mühe errungene, mit Bangen und Sorgen gewürzte und mit geduldigem Ausharren verdiente. Dies ist das Ziel, welches allen tüchtigen und tiefen Naturen gesteckt ist und welches oberflächliche Naturen, die Scheinmenschen, welche jenen entgegengestellt sind, die Glücksjäger und die Selbstsüchtigen nicht erreichen können

und wollen. Hierin dürfen wir offenbar die eigentliche Bedeutung der Kästchenwahl suchen und hieraus erklärt sich auch, daß die edle Portia mit Ueberzeugung die Beschränkung der scheinbar harten Vorschrift beobachtet und erträgt.

Betrachten wir nun, mit welcher kunstvollen Steigerung, mit wie reichen Variationen derselben Gedanken der Dichter zuerst die erfolglosen Bemühungen jener Scheinmenschen und ihre Unwürdigkeit darstellt, bis endlich von dem Würdigen das Ziel erreicht wird. Zuerst erhalten wir gleich nach Darstellung der Situation Portia's ihre witzige Beschreibung der ganz unwürdigen Freier, der Carricaturen von Scheinmenschen, welche gar nicht erst auftreten und auch von Portia's Schloß, nachdem ihrer Erwähnung geschehen, sogleich verschwinden, da sie sich der Probe nicht erst unterwerfen und gar nichts aufs Spiel setzen wollen, um Portia zu gewinnen.

Die Reihe beginnt mit dem Prinzen, der sich auf sein Pferd und die seiner unwürdige Hufschmiedskunst etwas zu Gute thut, der also sogar auf etwas, wenigstens für ihn, herabwürdigendes Werth legt.

Dann kommt der Stirnrunzler und weinende Philosoph, offenbar zu der von Graziano (I, 1 v. 88) geschilderten Art Menschen gehörig, die mit einer ernsten, ja unfreundlichen Außenseite den Schein besonderer Weisheit erwecken wollen.

Eine Stufe höher steht der Franzose, der, zwar auch ohne eignen Werth, doch allerlei Vorzüge, wirkliche und vermeintliche, von Andern sich aneignen oder wenigstens als ihm eigen zur Schau tragen möchte.

Darauf folgt der Engländer, mit dem sich nicht sprechen läßt und der als das Bild eines feinen Mannes bezeichnet wird, der, wie der Franzose seine Künste, so seine Kleider und sein Benehmen aus aller Herren Länder zusammenträgt. Uebrigens scheint die Art der Engländer, sich zu kleiden, in jener Zeit mehrfach verspottet worden zu sein. Thomas Decker sagt in den 7 Todsünden Londons von der Kleidung eines Engländers ziemlich ähnlich wie Portia: „der Kragen seines Wammses in Frankreich, die engen Aermel in Italien 2c., so stehlen wir von jeder Nation einen Lappen, um unsern Stolz auszuflicken." Auch im Hamlet läßt Shakespeare, vielleicht mit Bezug auf den schlechten Geschmack seiner Landsleute, den Polonius auf Frankreich ver-

beabsichtigt war und zwar mit aller Aussicht auf Erfolg. Sie sollte einen Mann erhalten, der ihr mit hingebender wahrer Liebe zugethan wäre und der als ein kluger Beurtheiler der äußern Dinge den Schein vom Wesen zu unterscheiden wüßte. Damit waren die Garantieen gegeben, die sich unter den obwaltenden Umständen für ein dauerndes eheliches Glück geben ließen. Freilich blieb immer noch zu fürchten, daß der Zufall (wie auch II, 1, 33 angedeutet) doch sein Spiel haben und einem verwegnen und ganz unwürdigen Bewerber die richtige Wahl glücken konnte. Aber auf die Macht des Zufalls — dies ist eine von Shakespeare wiederholt gegebne Lehre — muß in allen Verhältnissen gerechnet werden und jeder Unfall läßt sich eben nicht voraus berechnen und abwenden, namentlich wird bei der Ehe sich nie mit voller Sicherheit voraus bestimmen lassen, ob die Wahl eine glückliche ist oder nicht, darum sagt auch Nerissa (II, 9, 82):

> Die alte Sag' ist keine Ketzerei,
> Daß Frei'n und Hängen eine Schickung sei.

Der Vater hätte allerdings seiner klugen Portia, welche, wie I, 2, 23 und I, 2, 31 ergiebt, schon erwachsen war und die Bekanntschaft mit Bassanio schon angeknüpft hatte, als er noch lebte, die Wahl selbst überlassen können. Es ist auch nicht anzunehmen, daß etwa die Person des scheinbar leichtsinnigen Bassanio und die Wahrnehmung der beginnenden Neigung Portia's jene Beschränkung und Prüfung beim Vater veranlaßt haben sollte, schon weil im Stück kein weiterer Anhalt dafür gegeben ist. Es hat daher gewiß grade der Anschauung des Dichters gemäß, welche er hinter der Vorsorge eines liebenden Vaters verbirgt, hier der Gedanke zum Ausdruck kommen sollen und es stimmt dies mit der ganzen Anlage und Ausschmückung dieser Geschichte von der Kästchenwahl, mit allen dabei eingewebten Sprüchen und Sentenzen, und mit den schon oben gegebenen Erörterungen über den Gedankeninhalt unseres Dramas, daß das unbeschränkte und ohne Mühe und Verdienst dem Menschen in den Schooß fallende Glück keinen oder mindestens weit weniger Werth hat als das nach bestandener Prüfung gewährte, durch Verdienst und Mühe errungene, mit Bangen und Sorgen gewürzte und mit geduldigem Ausharren verdiente. Dies ist das Ziel, welches allen tüchtigen und tiefen Naturen gesteckt ist und welches oberflächliche Naturen, die Scheinmenschen, welche jenen entgegengestellt sind, die Glücksjäger und die Selbstsüchtigen nicht erreichen können

und wollen. Hierin dürfen wir offenbar die eigentliche Bedeutung der Kästchenwahl suchen und hieraus erklärt sich auch, daß die edle Portia mit Ueberzeugung die Beschränkung der scheinbar harten Vorschrift beobachtet und erträgt.

Betrachten wir nun, mit welcher kunstvollen Steigerung, mit wie reichen Variationen derselben Gedanken der Dichter zuerst die erfolglosen Bemühungen jener Scheinmenschen und ihre Unwürdigkeit darstellt, bis endlich von dem Würdigen das Ziel erreicht wird. Zuerst erhalten wir gleich nach Darstellung der Situation Portia's ihre witzige Beschreibung der ganz unwürdigen Freier, der Carricaturen von Scheinmenschen, welche gar nicht erst auftreten und auch von Portia's Schloß, nachdem ihrer Erwähnung geschehen, sogleich verschwinden, da sie sich der Probe nicht erst unterwerfen und gar nichts aufs Spiel setzen wollen, um Portia zu gewinnen.

Die Reihe beginnt mit dem Prinzen, der sich auf sein Pferd und die seiner unwürdige Hufschmiedskunst etwas zu Gute thut, der also sogar auf etwas, wenigstens für ihn, herabwürdigendes Werth legt.

Dann kommt der Stirnrunzler und weinende Philosoph, offenbar zu der von Graziano (I, 1 v. 88) geschilderten Art Menschen gehörig, die mit einer ernsten, ja unfreundlichen Außenseite den Schein besonderer Weisheit erwecken wollen.

Eine Stufe höher steht der Franzose, der, zwar auch ohne eignen Werth, doch allerlei Vorzüge, wirkliche und vermeintliche, von Andern sich aneignen oder wenigstens als ihm eigen zur Schau tragen möchte.

Darauf folgt der Engländer, mit dem sich nicht sprechen läßt und der als das Bild eines feinen Mannes bezeichnet wird, der, wie der Franzose seine Künste, so seine Kleider und sein Benehmen aus aller Herren Länder zusammenträgt. Uebrigens scheint die Art der Engländer, sich zu kleiden, in jener Zeit mehrfach verspottet worden zu sein. Thomas Decker sagt in den 7 Todsünden Londons von der Kleidung eines Engländers ziemlich ähnlich wie Portia: „der Kragen seines Wammses in Frankreich, die engen Aermel in Italien 2c., so stehlen wir von jeder Nation einen Lappen, um unsern Stolz auszuflicken." Auch im Hamlet läßt Shakespeare, vielleicht mit Bezug auf den schlechten Geschmack seiner Landsleute, den Polonius auf Frankreich ver-

weisen und eine Kleidung vorschreiben, die reich, nicht bunt ist und nicht ins Grillenhafte geht (I, 3, 70).

Man sieht, wie schon in diesen vier auch im Stück nur kurz skizzirten Personen das Scheinwesen bereits in den mannigfachsten Schattirungen dargestellt ist, es wird repräsentirt durch Prunken mit Werthlosem, was man besitzt, durch unerfreulichen Schein, um Glauben an Werth, den man nicht besitzt, zu erwecken, sodann durch Prahlen mit allerlei unbedeutendem, was man sich von Außen angeeignet hat, bei dem einen mit übertriebner Geschäftigkeit, bei dem andern mit steifer Leblosigkeit gezeigt. Dabei entspricht der prahlende Neapolitaner dem unruhigen Franzosen und der düstre Pfalzgraf dem unbeweglichen Engländer.

Dann kommen noch zwei, der schottische Herr und der Neffe des Herzogs von Sachsen, der eine ein feiger Raufbold, der andre ein Trinker, welche Beide ohne irgend einen Schein durch die übelsten Eigenschaften sich auszeichnen und abschrecken, die also zu wenig auf den Schein geben.

Bei mehreren dieser Personen hat man Anspielungen auf Zeitereignisse gesucht und mögen solche namentlich zu den letzten beiden Freiern Veranlassung gegeben haben, da bei ihnen die Beziehung auf das Scheinwesen weniger deutlich erscheint. Vielleicht hat auch mit der Bürgschaft des Franzosen für den Schotten der Handel Antonio's und Bassanio's mit Shylock scherzhaft persiflirt werden sollen, so wie in dem Becher Rheinwein, welchen Portia für den Trinker auf das falsche Kästchen setzen will, die verfehlte Wahl der ersten beiden Freier.

Die Beschreibung dieser Freier hat augenscheinlich mancherlei Veränderungen erlitten. Zunächst ist nachweislich der schottische Lord bei der Thronbesteigung König Jacobs in einen andern Lord verwandelt worden. Auf einem spätern Zusatz beruhen sodann wahrscheinlich die beiden letzten Freier, da am Schluß der Scene sowohl der Diener wie Portia von der Abreise der vier Freier und Ankunft eines fünften sprechen. Bei dieser bestimmten Bezeichnung kann man die Differenz weder einer augenblicklichen Unachtsamkeit des Dichters, noch der Portia beim Zählen zuschreiben, bei der Letzteren würde es allerdings einen Sinn haben, wenn die Unbedeutendheit der Personen durch Reduction ihrer Anzahl angedeutet würde. Es ist also bei Einschiebung der beiden letzten, vielleicht auch zweier der früheren Freier, die Bezeichnung der Anzahl derselben am Schluß der

Scene offenbar aus Versehen stehn geblieben und es ist nicht mehr festzustellen, ob wir dasselbe dem Dichter, den Herausgebern oder wem sonst zuzuschreiben haben.[1])

In der nächsten Scene in Belmont tritt nun der erste Freier persönlich auf, Morocco, der Mann der reinen Aeußerlichkeit, der der schon vom Dichter geschaffene Coulissenreißer. Es ist bemerkenswerth, daß in seinen wie des folgenden Freiers Reden nicht blos ihr unvollkommen sittlicher Standpunkt auf den beiden schon angedeuteten Stufen scharf charakterisirt, sondern auch überall deutlich und bewußt, dem Sprechenden aber unbewußt und darum in fast naiver Wirkung, auf den richtigen Werth des Mannes und die an den Werber in dem oben angeführten Sinne gemachten und zu machenden Anforderungen hingedeutet wird. Morocco beginnt mit der Bitte, ihn nicht nach seiner Außenseite zu beurtheilen und mit den, vielleicht einer Bibelstelle nachgebildeten[2]) Worten:

„Sei mir nicht abhold meiner Farbe wegen,
Der Schattentracht des heißen Sonnenstrahls."

Er beruft sich, um das Urtheil nach der äußern Farbe zu entkräften, zwar auf etwas inneres, aber rein materielles nnd im Grunde wieder doch äußerliches, nämlich auf das Blut, dann wieder darauf, daß sein Antlitz schon die Tapfern erschreckt und daß die angesehensten („best regarded") Jungfrauen seines Landes dasselbe geliebt haben. Bis dahin hat er in sechs Versen die Liebe dreimal, darunter zweimal seine Liebe zu Portia erwähnt, welche er offenbar so eben zum ersten mal sieht. Was er seine Liebe nennt, kann daher nur eine durch den Reichthum und den Ruf Portia's veranlaßte Lust, sie zu besitzen, etwas bloß äußerliches, nicht innerlich empfundenes sein. Dennoch deuten seine weitern Worte wieder auf die wahre Hingebung der Liebe, wenn er mit etwas Säbelgerassel versichert, daß er, um Portia

---

1) Uebrigens kommt noch ein andrer ähnlicher Widerspruch im Stück vor, den wir füglich nur dem Dichter selbst beimessen können. Nach Act 1, Sc. 3 v. 151 soll Shylock das Pfund Fleisch ausschneiden können, wo er will, nach IV, 1 v. 233, 254 steht in dem Schein, daß es zunächst dem Herzen ausgeschnitten werden soll. Eine etwaige Aenderung der Abrede bis zum Niederschreiben ist nicht wahrscheinlich, der Unterschied auch natürlich ebenso unwesentlich, wie der obige kleine Irrthum über die Zahl der Freier.

2) Hohe Lied Salomonis 1 v. 6:
„Sehet mich nicht an, daß ich so schwarz bin; denn die Sonne hat mich so verbrannt."

zu gewinnen, die größten Gefahren bestehn, es mit Löwen und Bären aufnehmen will. Portia erwidert ihm, daß sie nicht blos durch ihr Auge in ihrer Wahl geleitet werde und giebt ihm die Versicherung, daß er ihr so gefalle, wie irgend einer der bei ihr bisher erschienenen Freier, ein Trost, der bei der Art, wie sie diese Freier geschildert hat, einen starken Spott enthält und mit dem Danke Morocco's für diese Erklärung von äußerst komischer Wirkung ist. Bei der Wahl selbst (II, 7) übergeht Morocco, ganz seinem Charakter gemäß, gleich das bleierne Kästchen der schlechten Außenseite wegen und schwankt blos, ob er mit Rücksicht auf seine Verdienste das silberne oder ob er das goldne Kästchen wählen soll. Wie er auf die ersteren zu sprechen kommt, sind es wieder Geburt und Glücksgüter, worauf er sich zuerst beruft, dann sagt er, auf das richtige hindeutend, doch für seine Person mit Unrecht, daß er am meisten durch Liebe sie verdiene. Er wählt endlich, ganz der Inschrift und dem äußern des Kästchens entsprechend, das goldne, da er das, wonach die große Menge läuft, und mehr als er verdient, haben will (II, 7, 28), überhaupt sich besonders auf das Glück verläßt, welches er auch mehrfach erwähnt (II, 1 v. 24, 31—38, 45. II, 7 v. 13). Die Antwort, welche im goldnen Kästchen liegt, — der Inhalt desselben ist ein Todtenkopf —, bezeichnet vielfach die Täuschung, welches der äußre Schein des Goldes mit sich bringt, und ist gewissermaßen das Thema und einfache Symbol für die längere Rede Bassanio's vor den Kästchen.

Der zweite Freier, Arragon, will grade nicht das wählen, was die große Menge begehrt, er will sich überhaupt in dünkelhafter Erhebung derselben nicht gleichstellen. Er will auch nicht, wie die Menge, nach dem Schein wählen, verschmäht aber gleichwohl das bleierne Kästchen, weil es nicht schön aussieht und er in Folge dessen nichts dafür aufs Spiel setzen will. Daher wählt er, im eiteln Vertrauen auf sein Verdienst, das silberne, da nur das Verdienst mit Glück und Erfolg verbunden sein soll. Dabei eifert er ausführlich gegen alles Scheinverdienst und gegen unverdiente Ehren und seine Rede bildet so gewissermaßen den Uebergang zu der spätern Bassanio's über das Scheinwesen überhaupt. Das Kästchen enthält das Bild eines Narren und die Rolle darin spricht von einem siebenfach erprobten Urtheil, von solchen, die Schatten küssen und von übersilberten Narren, wie der gegenwärtige, möge er ein Weib nehmen, was für eins er

wolle, er werde immer Narr bleiben. Die letzteren Worte scheinen der den Freiern auferlegten Bedingung zu widersprechen, daß sie nach einer Fehlwahl ehelos bleiben müssen, doch ist es mit der Rolle wohl nicht so genau und wörtlich zu nehmen und es soll eben (da take der Conjunctiv ist) nur heißen: ihr möchtet ein Weib nehmen u. s. w. —, so würdet ihr immer u. s. w. Charakteristisch für Arragon ist auch sein Benehmen nach der Wahl, namentlich daß er sich nicht darein finden kann, geirrt zu haben und daß er sich über das gefundene Narrenbild, das er nicht verdiene, beleidigt fühlt, worauf er von Portia bedeutet wird:

> Beleidigen (to offend) und richten sind verschiedne Aemter
> Und die sich widersprechen.

Diese Antwort ist verschieden aufgefaßt worden, Portia meint offenbar damit, daß, weil richten und beleidigen sich widersprechen, der Prinz in der ausgesprochenen, gewissermaßen richterlichen Entscheidung nichts beleidigendes finden dürfe.

In der nächsten Scene in Belmont wird nun die glückliche Wahl Bassanio's dargestellt, der Wichtigkeit der Sache angemessen mit größerer Breite als die verunglückten Versuche der andern Freier, dennoch mit manchen Abkürzungen, um nicht bereits Dagewesenes zu wiederholen. Es ist ein längerer Verkehr der beiden Liebenden schon vor der Scene vorausgegangen, die Herzen haben sich gefunden und Portia verräth schon in der ersten Rede in reizender Verwirrung ihre Neigung zu Bassanio. Sie sucht ihn noch einige Tage hinzuhalten, um für diese wenigstens seines Umgangs gewiß zu sein, er dringt aber auf Entscheidung und als er sich zur Wahl anschickt, vergleicht sie ihn mit Hercules, wie derselbe die trojanische Königstochter vom Seeungeheuer befreit. Es ist vielleicht ein beabsichtigter Gegensatz, daß auch Morocco, der Mann, der dem Glück nachjagt (II, 1, 32), sich auf Hercules bezieht, jedoch auf Hercules, der mit Lichas Würfel spielt und verliert.

Es kann bei Bassanio's Wahl auffallen, daß er gar nicht über die Devisen der Kästchen reflectirt, sondern nur an deren äußern Erscheinung seine Betrachtung knüpft und er könnte danach ebenso und noch mehr wie ein Scheinmensch aussehen, als die beiden frühern Freier, welche über die Bedeutung der Inschriften sich ausgelassen haben, zum Theil sogar, wie gezeigt, mit richtigen Hindeutungen auf den Kern der Sache. Doch der Dichter braucht eben nicht alles mit platter Deutlichkeit zu sagen.

Es ist anzunehmen, daß Bassanio vor seinem Monolog, während der Rede der Portia und während des Liedes (III, 2, 40—71) ausreichend die Inschriften geprüft hat; es wäre auch ermüdend gewesen, dieselben zu wiederholen, da sie schon zweimal von den früheren Freiern, für welche die Art der Erörterung darüber eben besonders charakteristisch war, angeführt worden waren. Bei dem feineren Bassanio bedurfte es einer entsprechenden Aussprache nicht, sie hätte auf eine Liebeserklärung herauskommen müssen, welche schon in seinen früheren Worten enthalten ist und die sich bei dem Manne, der aller Ostentation so entgegen war, schwerlich gut ausgenommen hätte. Der Dichter hat ihm also gewiß mit feinem Takt ganz ohne besonderen Bezug auf Portia nur eine allgemeinere und seine, des Dichters, eigne Betrachtung über das Scheinwesen überhaupt und über dessen Herrschaft in den verschiedensten Verhältnissen in den Mund gelegt und dieselbe räumlich wie dem Inhalt nach in den Mittelpunkt seines Gedichts und der darin ausgesprochenen Gedanken gestellt. Daß der Inhalt jener Rede eben nur das Scheinwesen betrifft und eine gediegnere Ausführung des auf dem goldnen Kästchen befindlichen Mottos ist und daß sie mit den sonst von den Auslegern aufgestellten Ideeen gar nichts zu thun hat, kann nicht zweifelhaft sein. Bassanio erscheint schon durch seine völlige Emancipation vom Scheinwesen als ein Mann, welcher echter und hingebender Liebe fähig und einer Portia würdig ist, seine Opferfähigkeit ist aber auch ausdrücklich später (IV, 1, 282), wenn auch besonders in Bezug auf Freundschaft, hervorgehoben und in der Handlung selbst bethätigt.

Durch seine glückliche Wahl ist das Scheinwesen gewissermaßen überwunden und dieses Thema wird im weitern Verlauf des Stücks, wenigstens in allgemeinerer Richtung nicht mehr so im Vordergrunde gehalten wie bisher. Es kommt hier gleich das andre Element der Gedanken, welche als leitender Faden unser Stück durchziehen, zur Geltung, nämlich das Maßhalten, da Portia demselben unmittelbar nach der Entscheidung durch die Worte Ausdruck giebt (III, 2, 111—115):

O Liebe, mäß'ge Dich in Deiner Seligkeit,
Halt ein, laß Deine Freuden sanfter regnen,
Zu stark fühl' ich, Du mußt mich minder segnen,
Damit ich nicht vergeh.[1])

1) Aehnlich sagt Pericles in dem gleichnamigen Schauspiel (V, 1, 191) — und die Worte dürfen wir schon deshalb Shakespeare zuschreiben:

Doch sagt auch Portia gleich wieder, als Bassanio an seinem Glück, ganz im Gegensatz zu Arragon, der sich nicht denken kann, das richtige Kästchen verfehlt zu haben, noch bescheiden zweifelt, wieder mit naher Beziehung auf das Scheinwesen:

Ihr seht mich ꝛc. so wie ich bin.

Darauf spricht sie ihrerseits die für wahre Liebe zur Bedingung gemachte Hingebung in Uebereinstimmung mit der Devise des goldnen Kästchens aus und versichert ihm in echt weiblicher Weise, daß sie am glücklichsten sei, weil sie ihr Gemüth, sich selbst und ihr ganzes Eigenthum ihm überlasse. Es werden also im Mittelpunkt des Stücks bei der glücklichen Vereinigung der beiden Liebenden von Beiden durch That und Wort, denn auch Bassanio erträgt sein Glück maßvoll und in edler Zurückhaltung, mit unzweifelhaftem Nachdruck jene Gedanken des Dichters, die wir hier als die leitenden bezeichneten, ganz in Uebereinstimmung mit den bereits erwähnten Worten des im Kästchen gefundenen Zettels, zum Ausdruck gebracht.

Nachdem wir nun den auf die Werbung bezüglichen Theil des Dramas, welcher unseres Erachtens dessen Haupthandlung enthält, bis über die Entwickelung derselben hinaus begleitet haben, müssen wir noch auf die übrigen Scenen einen Rückblick werfen, in welchen das Schicksal Antonio's, Shylocks und seiner Tochter weiter fortgeführt erscheint. Wir werden hierbei im zweiten Act außer dem bereits Besprochenen wenig mehr hervorzuheben haben, was für die Deutung der Dichtung in der einen oder andern hier vertretenen oder erwähnten Richtung von besonderem Gewicht wäre. Doch ist gleich in der zweiten Scene in dem Gespräch zwischen Bassanio und Graziano eine neue, nämlich die gute Seite des Scheinwesens abgehandelt, da der

---

O Helican! Ehrwürd'ger! Schlage mich,
Verwunde mich, bring' auf die Folter mich,
Daß nicht dies Freudenmeer, das auf mich stürzt,
Die Ufer meines Lebens überfluthe,
Und mich ertränk' in Wonne!

Das Bild vom Meer der Freude hat auch Göthe in der Iphigenia, aber nicht in obigem Sinne gebraucht in den schönen Versen (3. Act, 2. Auftritt):

O laß mich! Laß mich! Denn es quillet heller
Nicht vom Parnaß die ew'ge Quelle sprudelnd
Von Fels zu Fels ins goldne Thal hinab,
Wie Freude mir vom Herzen wallend fließt,
Und wie ein selig Meer mich rings umfängt.

Schein auch zu sehr hintangesetzt, die Offenheit übertrieben werden und ausarten kann. Bassanio tadelt an Graziano, daß sein vorlautes und dreistes Benehmen zwar bei seinen vertrauten Freunden ihm ganz gut stände, daß es aber da, wo man ihn nicht kenne, leicht als Fehler erscheinen und selbst auf Andre ein schlechtes Licht werfen könne. Er müsse daher sein Wesen durch ein paar kalte Tropfen Bescheidenheit mäßigen. Graziano verspricht dies, übertreibt aber in komischer Weise nach der entgegengesetzten Seite, indem er die ernste und fromme Außenseite, ähnlich wie er es dem Antonio vorgeworfen, hervorkehren will. Es bedarf keiner Ausführung, wie in dieser kurzen Stelle die hervorgehobenen Beziehungen auf das Scheinwesen, das Maßhalten und den Satz, daß nichts ohne Rücksicht gut sei, förmlich durcheinander spielen.

Die weitern Scenen im zweiten Act, meist die Entführung Jessica's enthaltend, sind namentlich wichtig zur Charakterisirung und für die Situation Shylocks. In ihnen ist in Bezug auf jene allgemeinen Gesichtspunkte — auf einzelne muß noch weiter unten zurückgekommen werden — namentlich das Gespräch Jessica's (Sc. 3) hervorzuheben, worin sie den Entschluß der Trennung vom Vater mit den Worten ausspricht, daß sie sein Kind nur dem Blute, nicht der Gesinnung nach sei, daß der Conflict der Rechte des Vaters und des Liebhabers (this strife) geendigt werden soll, indem sie sich dem Geliebten ganz hingeben und Christin werden will. Dann findet in der Verkleidung Jessica's und den dadurch veranlaßten Wechselreden zwischen ihr und Lorenzo die Zuverlässigkeit der Augen und der Schein der äußern Erscheinung, dazwischen auch die Treue und Hingebung der Liebenden beiläufige Erwähnung.

Auch in den hier noch nicht berührten Scenen des dritten Acts wird, wenn auch nicht so im Vordergrund, doch noch hier und da das Scheinwesen zur Erörterung gebracht. Die Art, wie die beiden Frauen ihre Verkleidung besprechen, die scherzhafte Darstellung Portia's, wie sie den Mann in renommistischer Weise spielen, wie sie erzählen will, daß edle Jungfrauen sich um sie zu Tode gegrämt, bewegt sich ganz in diesem Gedankenkreise und erinnert sehr an das Auftreten des ersten Freiers, kann auch als eine Reminiscenz der Portia daran aufgefaßt werden. Die Sicherheit und Laune, welche diese in Vorbereitung der Rettung Antonio's zeigt, hat dabei den Zweck, auch

uns sicher zu machen und den Eindruck der aufregenden Gerichtsscene zu mäßigen, welche sonst einen zu tragischen Charakter annehmen würde. Auch in Shylocks Person selbst sind viele komische Elemente gelegt, gewiß auch um den ganzen Charakter des Stückes nicht zu beeinträchtigen, nicht blos um der Verpflichtung willen, welche dem Dichter das an die Späße des Clown gewöhnte Publikum auferlegte. Namentlich in der fünften Scene des zweiten Acts mit Lanzelot erscheint Shylock und das was er spricht, mit stark komischem Beigeschmack, der Tradition nach ist er auch äußerlich in komisch abschreckender Gestalt von den frühesten Darstellern, z. B. Burbadge gegeben worden.[1])

Auch die für die Handlung unwesentliche fünfte Scene des dritten Actes zwischen Lanzelot, Jessica und Lorenzo dient wesentlich demselben Zweck wie die vorige. Sie soll ein Ruhepunkt zwischen den beiden Haupthandlungen des Stückes sein und präludirt als scherzhaft idyllische Scene den mehr idealen und hochpoetischen Wechselreden zwischen Lorenzo und Jessica im fünften Act, dem andern Ruhepunkt, mit welchem der Dichter die Gerichtsscene umgeben hat. Auf dieses Bild einer seligen Ruhe folgt die wieder etwas bewegtere Scene, welche den Streit um die beiden Ringe enthält und in allmäliger Senkung der vielfach und mitunter recht stürmisch, aber immer mit Maß und Ordnung durcheinander bewegten Elemente der Dichtung, dieselbe zum erfreulichen Schluß hinführt. Auch in jener fünften Scene werden die Gespräche zum Theil auch noch in der Sphäre des Scheinwesens geführt und zwar namentlich in der Richtung auf die Art des Gesprächs, indem Lorenzo, der durch seine Scherze[2]) und durch eine von poetischem Schwung gehobene Sprache charakterisirt wird, Lanzelot das unangebrachte Auskramen des Witzes und das Preisgeben der Sache um eines spitzen Wortes willen verweist.

Im vierten Act, welchen wir nun noch einmal etwas genauer als bisher betrachten müssen, dürften wir bei der sich hier

---

1) Vergl. hierüber Elze im angef. Jahrb. Bd. 6, S. 142 ff.

2) Der hübsche Scherz, wie er zu Jessica sagt, mit Bezug auf Portia und Bassanio (III, 5, 88):

Und solchen Mann
Hast Du an mir als er an ihr ein Weib

ist von Gervinus (a. a. O. Bd. 2, S. 80) unbegreiflicher Weise als platter Ernst genommen worden.

ungleich ernster und aufregender gestaltenden Handlung eher den Mittelpunkt des Dramas suchen als im dritten Act, wenn es eben die äußere Gefahr und deren Ueberwindung wäre, worin der Maßstab dafür zu suchen wäre und wenn wir nicht wesentlich auf dem Boden des Lustspiels ständen. Freilich wird jetzt bei den Aufführungen hauptsächlich von jenem äußern Interesse ausgegangen und demzufolge der Schwerpunkt auf die Rolle Shylocks im vierten Act gelegt, die Wahl Bassanio's dagegen möglichst abgekürzt, namentlich seine ganze Rede über den Kästchen mitunter ausgelassen [1]), was noch weniger zu verzeihen ist, als die Uebergehung des wundervollen Dialogs zwischen Lorenzo und Jessica im Anfang des fünften Acts. Wenn auch nicht so aufregend, ist jene Wahlscene gewiß von eben so schöner und bedeutender Wirkung als die Bedrohung Antonio's durch Shylock, und eine zu magre Darstellung der eigentlichen Haupthandlung thut der ganzen Vorstellung den wesentlichsten Abbruch.

So wie der Inhalt des vierten Acts einen starken Gegensatz zu den Werb- und Liebesscenen in Belmont bildet, scheint auch der Gedankeninhalt desselben auf einem neuen Boden sich zu bewegen, mindestens mit den hier aufgestellten Ansichten nicht zu stimmen. Doch ist dies eben nur scheinbar der Fall und es muß auch hier aufrecht erhalten werden, daß die künstlerische Einheit, um deren Nachweis es uns hauptsächlich zu thun ist, vom Dichter unerachtet eines gewissen Uebergewichts dieser Scene im Gerichtssaal in jeder Hinsicht gewahrt worden ist.

Es ist zunächst, wie schon angedeutet, durch die Stellung der Gerichtsscene und durch das Auftreten Portia's vor und in derselben viel gethan, um das Peinliche der Scene zu mildern. Es ist ferner nicht außer Acht zu lassen, daß die für unsere Anschauung befremdliche, ja widerwärtige Verpfändung des Fleisches des Schuldners für eine Geldschuld im alten römischen Recht seinen historischen Boden hatte, da nach demselben das Tödten und Theilen des zahlungsunfähigen Schuldners unter bestimmten Formen erlaubt war. Ebenso durfte nach andern alten Rechten der Gläubiger den Schuldner verstümmeln. Noch zur Zeit Shakespeare's waren eine Menge Sagen und Erzählungen in Umlauf, welche jenes Recht mehr oder weniger zum Gegenstand hatten. [2])

1) z. B. im Schauspielhause in Berlin (in den Jahren 1866—68 wenigstens).

2) Das Nähere kann man bei Simrock vergleichen a. a. O. Bd. 1, S. 221. Elze im angef. Jahrbuch B. 6, S. 152.

Es ist darauf hier nicht näher einzugehn, da solche Sagen als Quellen Shakespeare's nicht weiter in Betracht kommen, es genügt hier die Feststellung, daß damals der Gegenstand gewissermaßen ein geläufiger war und nicht entfernt das Widerwärtige hatte, was er für unsere zarteren Nerven haben muß. Für die Zeitgenossen des Dichters war jener Umstand also nicht etwas so Unerhörtes, wenn auch immerhin seltsam genug, um zu interessiren und mit der sonderbaren Kästchenwahl in angemessene Parallele gestellt zu werden. Demgemäß wurden auch schon in den Titeln der alten Ausgaben des Stückes beide Begebenheiten, gewiß auch bei Ankündigung der Aufführung, als Inhalt desselben kurz bezeichnet, offenbar um die Neugier zu reizen.

Aber auch der innere Zusammenhang des Stückes ist durch den vierten Act nicht unterbrochen, vielmehr sind es dieselben schon dargestellten leitenden Gedanken, welche auch in diesem Act zum Ausdruck kommen. Nur sind sie, so wie die Handlung in die Oeffentlichkeit des Gerichtssaales geführt ist, in eine besondre Sphäre, in die des Rechts geleitet, nachdem sie in ihrer Allgemeinheit bereits in umfassender Weise zur Anschauung gebracht waren. Schon der allgemeine Rechtsboden, auf welchem die Handlung sich bewegt, ist als ein im Großen und Ganzen vom Scheinwesen beeinflußter dargestellt, wenigstens kommen wiederholte Aeußerungen vor, wonach das Recht in Venedig um der vielen Fremden und des Vortheils willen, den sie dem Staate bringen, besonders sorgsam gehütet und im alten Zustand erhalten werden soll. Es zeigt sich also schon darin ein Nebenzweck, welcher dem innern Wesen des Rechts als einem aus sittlicher Ueberzeugung hervorgehenden widerspricht und das ganze herrschende Recht als ein scheinbares charakterisirt. An Stelle der lebendigen Fortentwickelung des Rechts nach der oft wechselnden, durch die Verhältnisse bedingten Anschauung des Volks ist ein starres Festhalten am Buchstaben der alten Rechtsvorschriften getreten.[1])

---

1) Es ist von Interesse, daß eine solche einseitige Anschauung vom Recht grade Venedig zum Schauplatz hat, den Staat, in welchem das Recht um der sogenannten Staatswohlfahrt, d. h. um des Bestehens gewisser Institutionen, im Grunde genommen um der Regierenden selber willen die grausamsten Ausschreitungen gezeigt hat, indeß fallen diese hauptsächlich in die Zeit nach Shakespeare und es lag ihm eine directe politische Anspielung hier jedenfalls ganz fern. Man kann auch darüber streiten, ob der Dichter überhaupt hier

Dem allgemeinen Rechtszustand entsprechend hält nun auch im Einzelnen Shylock am Buchstaben des Gesetzes in rein äußerlicher Art fest. Damit ist nicht blos seine Person charakterisirt, sondern auch sein ganzes Volk und es ist zugleich das im Buchstaben erstarrte mosaische Recht neben dem ähnlich leblosen des Staates Venedig als Hintergrund gegeben.

In Consequenz dieser Grundlagen, welche der Handlung hier untergebreitet sind, wird das Recht Shylocks zuerst als solches anerkannt, selbst von dem Richter (IV, 1, 9, 179, 205, 230 ff.) und es ist zunächst die Menschlichkeit und Gnade, welche gegen ihn geltend gemacht werden (IV, 1, 20, 184, 233), aber schon im vorigen Act (III, 3, 1) sind diese vergebens bei ihm angerufen worden. Der Doge sucht hierbei Shylock das Aufgeben seines Vorhabens dadurch leichter zu machen, daß er voraussetzt, er hätte wohl nur den Schein der Härte angenommen und würde im Ernst auf seinem Rechte nicht bestehen. Dann weist Portia in der schönen Lobrede auf die Gnade darauf hin, daß durch diese die Gerechtigkeit erst ihre wahre Vollendung und Reife erhalte (when mercy seasons justice) und daß sie gemildert werden müsse. Sie beruft sich auch darauf, daß im Wege der Gerechtigkeit keiner von uns zum Heile komme, daß wir alle um Gnade bitten und daß uns dies lehren müsse, auch selbst Gnade zu üben. Dem Juden gegenüber ist diese Hinweisung auf die Erlösung durch Christus zwar etwas sonderbar, doch die Lehre, daß wir das, was wir von Andern verlangen, auch selbst Andern gewähren müssen, ist so allgemein menschlich und verständlich, daß sie auch für Shylock paßt und er muß es selbst sehr bald erfahren, daß auch er der Gnade bedarf.

So wird auch beim Recht eine maßvolle und durch die Umstände modificirte Ausübung mit dem größten Nachdruck betont, aber alles einem Manne wie Shylock gegenüber fruchtlos, da Habsucht und Rachsucht die bessern menschlichen Regungen bei ihm erstickt haben. Portia geht daher nun dazu über, ihn

---

auf einen allgemeinen Rechtszustand im Staate hat hindeuten wollen; den Beweis für unsere Ansicht finden wir besonders in den öfteren Bezugnahmen auf das Gesetz Venedigs, in den Worten der Quelle, „man übe all zu viel Gerechtigkeit in Venedig," welche Shakespeare bei IV, 1, 316 im Sinne gehabt zu haben scheint (vergl. S. 67), und endlich in der noch später zu berührenden Art wie in Maß für Maß ein veralteter und unhaltbarer Rechtszustand behandelt ist.

mit seinen eignen Waffen, mit denen, die das Recht selbst giebt, zu bekämpfen und es zeigt sich dabei, daß sein Recht eben nur ein scheinbares, kein wirkliches ist, nicht daß es, wie Ulrici und Rötscher annehmen, durch ein andres entgegengesetztes Recht wieder aufgehoben wird. Der erste von der Portia vorgebrachte Einwand, daß bei dem Fleischschneiden kein Blut vergossen und nur genau ein Pfund geschnitten werden dürfe, sieht zwar nicht viel besser aus als ein Rechtskniff, basirend auf demselben Buchstabenrechte, worauf Shylock sich stützt und schon das Zwölftafelgesetz der Römer ist diesem Einwand in Betreff des Zuvielschneidens durch die ausdrückliche Bestimmung zuvorgekommen, daß, wenn der Gläubiger zu viel oder zu wenig schneide, man ihm deshalb nichts anhaben könne.[1]) Aber vor dem venetianischen Gerichtshof wird es nun offenbar anerkannt, daß Shylock wegen jenes Einwandes von seinem Recht keinen Gebrauch machen kann, wenn er nicht der Ahndung des Gesetzes verfallen soll und er will daher auch lieber das Geld nehmen und Buße und Rache fahren lassen. Nun wird aber das Gesetz unerachtet seiner Entsagung gegen ihn gekehrt und er für die bloße Absicht, einen Venetianer auf Grund eines Rechtshandels am Leibe zu schädigen, als der Strafe und zwar der Todesstrafe verfallen erklärt. Es ist also klar, wenn es auch in der dramatischen Darstellung nicht besonders betont wird, daß das ganze von Shylock verfolgte Recht, der ganze Vertrag mit Antonio, seinem Inhalt nach den Gesetzen entgegen und also ein ungültiger, unwirksamer war.[2])

---

1) Auch war überhaupt die Tödtung des Schuldners gestattet. Vergl. Simrock a. a. O. B. 1, S. 221.

2) Es kann hier auf Hebler (a. a. O. s. S. 73, Anm. 4) verwiesen werden, der diesen Punkt ausführlich erörtert und die Unhaltbarkeit der Anwendung des Satzes vom summum jus in der Rechtssache Shylock wider Antonio überzeugend darthut. Es werden sich auch in den neuern Civilgesetzbüchern die Paragraphen leicht nachweisen lassen, wonach das angebliche Recht Shylock's aus der Verschreibung von Hause aus und im Wesentlichen aus den von der Portia geltend gemachten Gründen ein ungültiges war. Man kann freilich die Frage aufwerfen, warum hat Portia erst so viel Ueberredungsversuche mit Shylock gemacht und auf die Gnade sich berufen, wenn Jenem kein wirkliches Recht zustand. Wir können darauf entgegnen, daß selbst in zweifellosen Streitsachen der Richter öfter die Parteien zum gütlichen Vergleich zu bringen suchen wird, namentlich aber, daß wir es hier mit einem poetischen Werke zu thun haben und es dem Dichter darauf ankam, nicht Shylock möglichst rasch unschädlich zu machen, sondern einerseits ihn und die andern Personen in

So wie das Recht gegen Shylock seine Schärfe gekehrt hat, so wendet sich auch die Gnade, die er Andern verweigert hat, ihm zu und wenn auch widerwillig und unter der Behauptung, daß man ihm mit den Mitteln zu leben auch sein Leben nehme, nimmt er sie doch an und wird Christ, um sein Leben zu retten. Sowohl hierdurch als auch durch die Berufung auf die Erlösung, sowie an andern Orten des Dramas werden Beziehungen auf das Christenthum eröffnet, welche zu mancherlei Erörterungen Veranlassung geben und uns über die Anschauung des Dichters nach dieser Richtung irre machen können. Der Gegensatz von Judenthum und Christenthum kommt mehrfach zur Geltung, durchaus nicht immer zum Vortheil des letzteren. Namentlich ist die Behandlung, welche Shylock erfährt, keineswegs christlich, worauf seine eignen Worte wiederholt hindeuten (I, 3, 140, 162.

---

den verschiedensten Nüancen der Aufregung und in größerer Mannigfaltigkeit sich entwickeln zu lassen. Andrerseits haben wir in der Art dieser ausführlicheren Behandlung wieder einen Beweis dafür, daß der Dichter jene Gedanken vom Maßhalten und vom Schein auch zum Recht in mehrfache Beziehung hat setzen wollen. Die Worte von der Gnade athmen eine edle Begeisterung und in wenigen Stellen hat der Dichter seiner eignen Humanität einen so schönen Ausdruck gegeben, selbst die ganz ähnliche Stelle in Maß für Maß (II, 2, 58) hat nicht solchen poetischen Schwung wie die gegenwärtige. In ähnlicher Art ist die Gnade auch noch in Richard II. (V, 3, 112—137) und Titus Andronicus (I, 1, 117) erwähnt. Shakespeare soll für jene Rede oder Reden von der Gnade (nach Cowden Clarke, S. 400 der Shakespeare Charakters) ein Vorbild in einem Werke vor Augen gehabt haben, in dem man es nicht suchen wird, nämlich im Don Quixote. Wir finden die Stellen, welche hier in Betracht kommen können, nicht so sprechend ähnlich, um eine Nachbildung bei Shakespeare anzunehmen, doch kann es immerhin sein, daß er dadurch angeregt worden ist. Es sind folgende Worte Don Quixote's, welche er an Sancho Pansa richtet, als er diesem allerlei Ermahnungen für die Verwaltung der Statthalterschaft, die derselbe übernehmen soll, auf den Weg giebt (Th. 2, Cap. 42):

„Kann und darf Billigkeit walten, so mache nicht die ganze Strenge des Gesetzes geltend; denn der strenge Richter steht nicht in besserem Rufe als der mitleidige.

Den Angeklagten, dessen Urtheil Du zu sprechen hast, betrachte als einen, den Mängeln unsrer sündigen Natur unterworfenen Unglücklichen, und zeige Dich in allem, was auf Dir beruht, ohne die Gegenpartei zu beeinträchtigen, mitleidig und mild; denn ob auch alle Eigenschaften Gottes gleich groß sind, so wird doch in unsern Augen die der Gerechtigkeit von der der Barmherzigkeit überstrahlt und übertroffen."

(Uebersetzung von Hieronymus Müller. Zwickau, Schumann 1825. Bd. 7, S. 81. 82.)

III, 1, 71). Selbst in der Gerichtsscene wird ziemlich in dem früheren Tone zu ihm gesprochen und es macht fast einen widerwärtigen Eindruck, wenn Graziano anfängt, sich auf das Bitten zu legen und als dies bei Shylock nichts fruchtet, laut auf ihn flucht und schimpft. Dem gegenüber erscheint Shylock zwar unheimlich in seiner Rache, doch in seinen abweisenden Antworten und in seiner Consequenz fast in einer gewissen Würde. Die Ausleger Shakespeare's haben von einer in dieser Art günstigeren Auffassung Shylocks meist nichts wissen und wohl auch mitunter dem Dichter selbst etwas von mittelalterlichem Judenhaß und religiöser Unduldsamkeit beimessen wollen. So hat selbst der sonst scharf und richtig urtheilende Hebler die Behandlung Shylocks durch Antonio eine wohlverdiente genannt (a. a. O. S. 58) und den Dichter von dem Judenhaß seiner Zeit beeinflußt dargestellt, auch Antonio und seine Freunde als Musterchristen bezeichnet (S. 67). Wir dürften es dem Dichter schuldig sein, einer solchen Auffassung entgegenzutreten und es kann zunächst auf das Bezug genommen werden, was Elze[1]) über die Freiheit Shakespeare's von religiösen Vorurtheilen gesagt hat. Gewiß hat dieser in der edelsten Bedeutung freisinnige Dichter auch in dieser Beziehung und in dieser ganz besonders hoch über seiner Zeit gestanden, und so sehr auch seine Person und seine eigenste Denkart in seinen Dichtungen verschleiert sein mag, so blickt doch allenthalben die edelste Humanität und christliche Bruderliebe auch gegen Andersgläubige, welche ja auch Christus nicht blos auf Glaubensbrüder beschränkt hat, durch seine poetischen Schöpfungen hindurch und eine entgegengesetzte Anschauung würde mit seiner fast wunderbaren Unparteilichkeit und Unbefangenheit des Urtheils, vielleicht seiner größten Eigenschaft, nahezu unvereinbar sein. Im Einzelnen kommt er freilich wenig auf diesen Punkt, der zu seiner Zeit immer heikler zu werden begann, zu sprechen, aber wo er es thut, zeigt er sich als offnen Gegner aller religiösen Unduldsamkeit, wie aller Unduldsamkeit überhaupt. Shakespeare hat also auf die vermeintlichen Musterchristen gewiß einen Schatten durch die Art werfen wollen, mit welcher sie den Juden behandeln und er läßt Antonio mindestens ebenso sehr die inhumane Behandlung Shylocks, als die eigne Sorglosigkeit büßen, wenn er ihn Gefangenschaft und Lebensgefahr ausstehen läßt.

---

1) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. Bd. 6, S. 162.

Bei Shylock hat er, um auch bessere Seiten an ihm zur Beachtung zu bringen, um nicht blos Abscheu, sondern auch Mitgefühl für ihn zu erwecken, die erfahrene Unbill ausdrücklich hervorgehoben und sie mit der Unterdrückung und dem Zustand des Judenthums im Großen und Ganzen in Verbindung gebracht, so daß er die ganze Erscheinung Shylocks, zwar nicht von vornherein in tendenziöser Weise, doch in bewußter Absicht zu einem Repräsentanten des Judenthums gemacht hat. Dabei hat er durch die Art, wie der Charakter dargestellt ist, ebenso die Entartung des Judenthums, als die schlimmen Auswüchse des Christenthums, die letzteren in der unchristlichen Unterdrückung und Verfolgung der Juden, zur Anschauung gebracht und die auf beide Seiten zu legende Verschuldung unparteiisch dargelegt. Von dem rein religiösen Standpunkt aus erscheint sogar Shylock noch mehr entschuldbar als seine christlichen Gegner, da er in seinem Handeln mit den Vorschriften seiner Religion weniger in Widerspruch geräth, als die ihn so unchristlich behandelnden Christen mit den ihrigen. Vielmehr ist es grade die Anlehnung an seine Religion, welche die abnormen Erscheinungen in Shylock zugleich erklärt und entschuldigt und namentlich das starre Festhalten am Buchstaben des Gesetzes und das Beobachten äußerer Religionsvorschriften lassen ihn zu einer höhern moralischen Lebensanschauung nicht gelangen. Daraus wird auch verständlich, daß er seinen Schein für etwas hält, worauf er sicher fußen und daß er ein Recht in ihm verborgen wähnt, welches er unangefochten verfolgen könne. Er ist also selbst in einer Täuschung über sein Recht begriffen und es ist offenbar unrichtig, ihn, wie Hebler [1]) thut, als einen vollendeten Scheinmenschen und Schurken, was im Sinne des Dramas synonym sei, zu bezeichnen, als einen, der unter dem — doch jedenfalls bewußten — Schein positiver Sittlichkeit das Gegentheil davon sei. Es ist schwer, damit die Erklärung Heblers in Uebereinstimmung zu bringen, daß Shylock kein Heuchler sei, der vollendete Scheinmensch wird wohl meist auch Heuchler und je mehr er dies ist, desto mehr wird er Scheinmensch sein. Shylock will aber offenbar, — und vielleicht soll dies die erwähnte Aeußerung Heblers besagen — den Schein einer besondern Sittlichkeit gar nicht verbreiten, er glaubt in seinem Rechte zu sein und will dasselbe

1) Hebler a. a. O. S. 10. 55.

nur mit der größten Härte ausüben und damit seine Rache sättigen; was andre Menschen dann von ihm denken und ob sie ihn für menschenfreundlich und sittlich in ihrer Art halten, ist ihm gleichgültig. Ein eigentliches Unrecht will er aber auch niemals begehen und glaubt sich dessen nach den Vorschriften seines Religionsgesetzes nicht schuldig zu machen, auch kann ihm eine Täuschung überhaupt nur in der ersten Scene, in welcher er auftritt, beigemessen werden, doch sind damals seine feindseligen Absichten noch ganz unbestimmter Natur gewesen. Abgesehen hiervon und trotz dessen dürfte sogar Shylock neben Portia von allen Personen des Stückes als derjenige erscheinen, der sein eigentliches Wesen am einfachsten und klarsten nach Außen zeigt und also insofern am wenigsten Scheinmensch ist. Er selbst sieht in sich weder einen Bösewicht noch überhaupt einen schlechten Menschen, was doch sonst die eigentlichen Bösewichter Shakespeare's auszusprechen pflegen, vielmehr hält er sich, da er das Gesetz beobachtet, gewiß auch für einen Gerechten im Sinne der Schrift. Denn das formale Gesetz ist eben der einzige Maßstab seines Handelns und seiner Moral und diesen hält er für den allein richtigen. Da hiernach seine ganze sittliche Existenz auf dem Aeußerlichen beruht, ist er insofern allerdings auch wieder ein Scheinmensch und zwar in den größten Dimensionen, besonders da er nicht blos Andere, sondern auch sich selbst oder eigentlich nur sich selbst über seinen sittlichen Werth täuscht und da es eben das rein Aeußerliche ist, worauf sein ganzes Streben sich richtet.

Hiernach ist die Person Shylocks durch den angedeuteten Zusammenhang mit seinem Volke gewiß auch unserem Mitgefühl nahe gerückt und die von Gervinus so angefochtenen Auffassungen [1]), wonach Shylock gewissermaßen als Märtyrer dargestellt werde, erscheinen nicht ohne alle Berechtigung. Auch auf kindliche und voraussetzlich natürlich empfindende Gemüther hat es, wie Elze erwähnt [2]), den Eindruck gemacht, daß Shylock Unrecht geschehen sei. Weniger scheint es aber erklärlich und der gewohnten Unparteilichkeit des Dichters weniger angemessen, daß Shylock zuletzt gezwungen wird, Christ zu werden, ohne daß eine Nothwendigkeit vorhanden ist, seine Begnadigung in dieser einer

1) Welche er eigentlich meint, hat er nicht angegeben. Gervinus a. a. O. Bd. 2, S. 76.

2) Jahrbuch B. 6, S. 158.

Verletzung ähnlichen Art zu bewerkstelligen. Auch die Quellen ergeben nichts davon. Rötscher sieht in diesem Act lediglich eine weitere Aeußerung des einseitigen Eifers Antonio's [1]), ebenso Kreyssig „ein merkwürdiges Beispiel für die Verblendung, welcher unter dem Einflusse des Tugendstolzes auch der edelste Charakter und der klarste Verstand unterliegt." [2]) Wir können diese Erklärungen nicht als befriedigend annehmen, und dürfte namentlich Antonio ganz und gar frei von Tugendstolz sein. Dagegen hat Elze [3]) in ausführlichem Nachweis zunächst aus der Concession, die der Dichter dem Zeitgeist und dem Publikum, welches den Juden nun einmal zerschmettert sehn wollte, zu machen genöthigt gewesen, jenen Umstand erklärt, und in dem scherzhaften Gespräch Lanzelots mit Jessica und Lorenzo in der fünften Scene des dritten Acts die deutliche, wenn auch unter der Schellenkappe des Humors verborgene Andeutung gefunden, daß der Dichter für seine Person jenes Proselytenmachen mißbilligte. So vollständig wir die Erklärung Elze's namentlich über die Bedeutung der letzteren Scene gelten lassen können, so läßt sich in das Christwerden Shylocks auch noch die einfachere Bedeutung hineinlegen, daß derselbe eben nur auf einem ganz neuen Boden sein Leben fortsetzen kann. In seiner alten Existenz ist er vollständig vernichtet, das Unhaltbare seines bisherigen Strebens ist ihm zum Bewußtsein gekommen und ein neuer Geist muß ihn beleben, wenn ein ersprießliches Dasein für ihn möglich sein soll. Dieser neue Geist ist, kurz ausgedrückt, der des Christenthums. Ob es ihm gelingen wird auf diesem Boden festen Fuß zu fassen, läßt der Dichter dahingestellt sein und es gehört auch nicht hierher, es ist genug, daß die Existenz, welche den zur Geltung gebrachten Ideen der Liebe und Hingebung am meisten entgegen war, in der früheren Art nicht mehr bestehen kann und es ist der Humanität, welche das ganze Gedicht durchdringt, eben genug gethan, wenn dem irregehenden Menschen der Weg gewiesen und offen gelassen wird, auf welchem er noch zum Heil zu gelangen vermag. Daß Shakespeare in diesem Sinne und in ganz bewußter Art, nicht blos beiläufig, diese Christwerdung Shylocks hineingezogen hat, daß er überhaupt, wenn auch nur in leiser Anspielung, seine Anschauungen über das Christenthum mit ein-

1) Rötscher a. a. O. S. 144. 145.
2) Kreyssig a. a. O. Bd. 3, S. 379.
3) Jahrbuch Bd. 6, S. 163 ff.

fließen lassen und mit den Grundgedanken des Stückes verbunden hat, dafür sprechen auch die vielen in demselben verstreuten, aber in naher Beziehung zu einander stehenden Andeutungen über das Christenthum und dessen Segnungen. Zunächst wird die Christwerdung Shylocks schon in der dritten Scene des ersten Acts durch die Worte Antonio's wenigstens zur Vorstellung gebracht (I, 3, 180):

Der Hebräer
Wird noch ein Christ, er wendet sich zur Güte.

Dann wird wiederholt den Worten Lanzelots entgegengetreten, welcher, die beschränkte Anschauung der Zeit vertretend, Jessica als Jüdin der Verdammniß verfallen erklärt (II, 3, 11. III, 5, 6). Jessica macht hiergegen in offenbarer Beziehung auf eine Bibelstelle (Corinther 7 v. 14) geltend, daß sie durch ihren Mann zur Seligkeit kommen würde (III, 5, 21) und ähnlich sagt Lorenzo über Shylock (II, 4, 34—39):

Kommt ja der Jud', ihr Vater, in den Himmel,
So ist's um seiner holden Tochter willen;
Und nie darf Unglück in den Weg ihr treten,
Es möchte denn mit diesem Vorwand sein,
Daß sie von einem falschen Juden stammt.

Ueberall blickt hier durch das religiöse Vorurtheil die mildere Ansicht, daß durch die Sünden Anderer und die Lage, in welche der Mensch vom Schicksal gestellt ist, seine Sünden entschuldigt, dagegen die Segnungen der christlichen Religion auch auf Andersgläubige ausgedehnt werden können. In der oben citirten Stelle (III, 5, 80. s. S. 99) wird dann von Jessica die Gemeinschaft von Mann und Frau noch in weitere Beziehung zur Seligkeit gesetzt und dabei auf das innere Glück und das Verdienen der Seligkeit hingewiesen. Es wird also überall auf das eigne Verdienst und die innere Empfindung mehr Werth gelegt, als auf das blos äußerliche Angehören zu einer bestimmten Religionsgemeinschaft, alles dies ganz mit den erwähnten Hauptgedanken des Stückes übereinstimmend. Aus den kleinen Scherzen über die Bastardhoffnung, daß Jessica die Tochter eines Christen sei, über das Vergehen Lanzelots mit der Mohrin tritt immer wieder der Gedanke hervor, daß das unmoralische Handeln unmoralisch bleibt und nicht entschuldigt wird, wenn es von oder mit Solchen begangen wird, die außer der christlichen Gemeinschaft stehen, daß weder ein Segen in der Gemeinschaft mit Christen liegt, wenn

solche auf Sünde beruht, noch daß die Zurechnung geringer ist, wenn gegen Nichtchristen Unrecht gethan wird, daß es eben hauptsächlich auf die innere Moralität der Handlung ankommt. Hierdurch wird ebenfalls wieder klar, daß Shakespeare in keinerlei beschränkter Anschauung über Proselytenmacherei begriffen war, daß er auch bezüglich der Religion in keiner Weise vom Schein und von Aeußerlichkeiten beeinflußt wurde, sondern den Kern und das Wesen der christlichen Religion klar erfaßt hatte. Demzufolge hat er die erörterten Gedanken vom Scheinwesen auch in der richtigen Art, mit bescheidnem Maß und in unscheinbarer Echtheit, auf das Gebiet der Religion anzuwenden gewußt, ohne dieselben deshalb in einer dem Ernst des Christenthums und dem Scherz des Lustspiels nicht zuträglichen Weise zur Schau zu stellen und auszubreiten.

Haben wir nun den Gedanken des Dichters bis zu der höchsten Höhe zu folgen gesucht, zu welcher er sich auf dem leichten Fittich des Lustspiels erhoben hat, so kehren wir noch einmal auf den Schauplatz der Handlung zurück, um deren Abschluß zu betrachten. Derselbe erfolgt nach der aufregenden Scene des Gerichtssaales in dem mondbeglänzten Garten Belmonts, indem hier nach Ueberwindung der äußeren Bedrängnisse, welche das Glück der Hauptpersonen bedroht haben, die Tüchtigkeit derselben im Sinne des Gedichtes sich auch gegen die Gefahren zu bewähren hat, welche ihnen aus dem eignen Kreise durch Uneinigkeit oder Mißverständnisse drohen. Bassanio hat zwar schon im dritten Acte die Probe bestanden, welche ihm durch den Conflict von Liebe und Freundschaft auferlegt worden, indem er der letzteren den Vorzug gab, wo es galt den Freund zu retten und älteren Verpflichtungen auf Kosten der eignen Neigung nachzukommen, aber noch einmal soll er einen solchen Conflict durchkämpfen, bei welchem weniger für Antonio und verhältnißmäßig mehr für ihn auf dem Spiele steht, als bei dem ganz im Einverständniß mit Portia unternommenen Versuch, Antonio zu retten. Er hat sich anfangs geweigert, den vom vermeintlichen Richter geforderten Ring herzugeben, hat ihn aber doch auf die Bitte Antonio's geopfert, um eine Verpflichtung desselben zu lösen, welcher auf keine andre Art, wie es schien, Genüge geleistet werden konnte. Nach den Worten der Portia bei Uebergabe des Ringes hatte er dafür ernstes Zerwürfniß zu befürchten, aber Portia war nicht die Frau, welche um einer

Aeußerlichkeit willen die Sache verloren gab und sie wußte wie Bassanio die wirkliche Pflicht von innerm Gehalt über ein nur am Aeußerlichen hängendes Versprechen zu setzen. Sie giebt auch schon im voraus die Entscheidung in den Worten (IV, 1, 445):

> Ist Eure Frau nicht gar ein thöricht Weib,
> Und weiß wie gut ich diesen Ring verdient,
> So wird sie nicht auf immer Feindschaft halten,
> Weil Ihr ihn weggabt.

So löst sich denn nothwendig der ganze Streit um die Ringe in heitern Scherz auf und wir sehen das Glück der Liebespaare in schöner Perspective, präludirt von dem zärtlichen Gespräch Jessica's mit Lorenzo. Es bedarf keines besondern Nachweises, daß dieser Abschluß sich ebenfalls den früher behandelten Gedanken anpaßt und wir finden dieselben auch im Einzelnen in den Schlußscenen vielfach berührt und zum Theil in neue Anwendung gebracht. Zunächst bildet das „übernachten" Jessica's, sowie später das „überschwören" Portia's eine Parodie der Uebertreibung, eine scherzhafte Ueberschreitung des Maßes, welche der Dichter allein gestatten will. Dann ist in den schönen Worten Lorenzo's über die Musik auf die innere Harmonie hingewiesen, welche der Mensch haben muß, wenn er nicht gefährlich, für Verrath und Raub geeignet sein soll. Zu dem Scheinwesen bringt sodann Portia, durch die Kerze und Musik veranlaßt, einige Beispiele, mit denen sie veranschaulicht, daß alles durch seine Umgebung und seine Zeit die richtige Schätzung erhält und sie kommt damit zu dem Ausspruch:

> Nichts ist ohne Rücksicht gut,

welchen Satz auch der Philosoph Hamlet gefunden hat und in der für ihn charakteristischen Modification mit den Worten ausspricht:

> Nichts ist an sich gut oder böse, das Denken macht es erst dazu.

Es ist wol kein Zufall, daß der größte Denker und die klügste Frau, welche Shakespeare dargestellt hat, denselben Satz aufgestellt haben und es bedarf auch nur einer oberflächlichen Betrachtung der Dichtungen Shakespeare's, um diese Maxime allenthalben in ihnen mit mehr oder weniger Deutlichkeit wiederholt zu finden (S. 61). So mündet auch gewissermaßen seine Lehre vom Schein, die er in unserem Stücke so reich und mannigfaltig abgehandelt hat, in jenem Ausspruch und der Dichter giebt uns damit wiederholt die Lehre, daß der Schein unter Umständen

ebenfalls wirklichen Werth hat und daher, wie alles was wir wahrnehmen, nicht unbedingt verurtheilt werden darf, daß es endlich nicht genug ist, eine Sache an sich richtig zu erkennen und die Schale vom Kern zu unterscheiden, daß wir vielmehr jeden Gegenstand nach dem Ort und der Zeit, in welche er gestellt ist, beurtheilen müssen und daß danach der Werth der Dinge sich wieder sehr verschieden gestalten kann. Nur wenn wir auch dies berücksichtigen, werden wir auf den Standpunkt kommen, wo wir durch keinen Schein geblendet werden und jeder Sache, jeder Person, selbst dem verabscheuten Shylock Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Damit haben wir den Kreis der Anschauungen im Wesentlichen durchwandert, welche der Kaufmann von Venedig bietet. Sie sind reich und mannigfaltig und nicht blos von dichterischem, sondern auch von hohem sittlichem und sehr praktischem Werthe. Der anscheinend auseinanderlaufenden Fabel des Stücks entsprechend ist auch der gedankliche Inhalt scheinbar in verschiedene Maximen und Anschauungen zerlegt, aber wie die anfangs fernstehenden Personen und Ereignisse zu einem zusammenhängenden Bilde vereinigt werden, so bilden auch die Gedanken eine untrennbare Einheit, welche eng mit dem Wesen des Dichters zusammenzuhängen scheint, den wir uns bei aller Vielseitigkeit seiner Bildung, allem Reichthum der Empfindung und der riesigen Kraft seiner Naturanlagen auch — und darin liegt sein hauptsächlichster Werth — als den harmonisch vollendeten, ganzen Mann denken müssen, auf welchen jene Gedanken durchgängig hinweisen.

Unerachtet der Dichter im Kaufmann von Venedig das Scheinwesen und was er damit in Verbindung bringt, in ziemlich umfassender Art behandelt hat, scheint er sich doch damit noch nicht Genüge gethan zu haben. Denn er hat in Maß für Maß die Beziehungen auf dasselbe vielfach wiederholt, in andrer Anwendung gezeigt und namentlich in Angelo das Prototyp eines Scheinmenschen in Dimensionen geschaffen, wie es jenes Stück nicht entfernt in ähnlicher Art aufzuweisen hat. Im Kaufmann von Venedig wird das Scheinwesen mehr in der ganzen Hand-

lung in gleichmäßiger Durchdringung derselben zur Anschauung gebracht, während in Maß für Maß im Ganzen der Handlung und in den Nebenpersonen weniger jene allgemeinen Gedanken, mehr dagegen jene schon in dem bereits abgehandelten Drama gefundenen Anschauungen über Recht und Gnade, so wie über die rein christliche Lehre zur Geltung kommen. Jener Angelo ist daher weit mehr Hauptcharakter wie Shylock, obgleich Beide ziemlich dieselbe Stellung zum Gedankeninhalt ihres Stückes einnehmen. So wie Shylock in Habsucht und Eigennutz, so ist Angelo in Selbstüberhebung und Tugendstolz zu sehr befangen. Bei beiden ist es der Mangel an Opferfähigkeit, an christlicher Liebe, welcher sie zu jener Uebertreibung gelangen läßt und sie fallen daher Beide unter einen Gesichtspunkt dem Recht wie dem Christenthum gegenüber, denn Beiden ist nicht blos die hingebende Liebe der Einzelnen, sondern auch die christliche Liebe überhaupt, wie die das strenge Recht modificirende Milde und Humanität, die ausgleichende Billigkeit gegenübergestellt. Tragische Helden sind sie Beide nicht, so groß auch die Uebertreibung der maßgebenden Eigenschaften bei ihnen ist, denn dieselben sind von Hause aus Fehler, nicht Tugenden, auch ist ihr sittliches Wesen überhaupt in keinen nothwendig zu bekämpfenden Conflict gestellt. Ihr Fehler mußte vollständig negirt und als unhaltbar dargestellt werden und so konnten sie nur im Schauspiel, nicht im Trauerspiel ihren Platz finden.

Die Quellen, die der Dichter benutzte, mögen die nächste Veranlassung zur Bildung des Charakters des Angelo gewesen sein, allerdings wählte er sie auch wohl deshalb, weil sie Anschauungen berührten, von denen er nach den obigen Andeutungen erfüllt war und welche noch nach einem stärkeren Ausdruck verlangten, als er ihnen bereits gegeben hatte. Denn in der Quelle, welche Shakespeare benutzte, sind die Charaktere so wenig anziehend und vorgebildet, und die ganze Handlung so spröde und abstoßend, daß sie zu einer poetischen Bearbeitung eben nur durch die Gelegenheit reizen mochte, jene Anschauungen, die wir im Kaufmann von Venedig kennen lernten, in tieferer Auffassung und weiterer Anwendung auf Recht, Staat und Christenthum zur Geltung zu bringen.

Wenn auch weniger mannigfaltig als die zum Kaufmann von Venedig, so sind es doch immer einige Quellen gewesen, welche Shakespeare für das vorliegende Schauspiel benutzt hat,

nämlich eine Novelle aus der Sammlung „Hecatommithi ovvero cento novelle“ des Giraldi Cinthio [1]), ferner die Erzählung Promos und Cassandra und das gleichnamige Schauspiel von Whetstone. Das letztere wurde im Jahre 1578 gedruckt unter dem Titel:

> „Die vortreffliche, weltberühmte Geschichte von Promos und Cassandra, in theatralische Gespräche eingekleidet. Der erste Theil zeigt den unerträglichen Gewaltsmißbrauch einer obrigkeitlichen Person, das tugendhafte Betragen eines keuschen Mädchens, die zügellose Ausschweifung einer schönen Courtisane und die unverdiente Schätzung eines gefährlichen Schmarotzers. Der zweite Theil handelt von der erhabenen Großmuth eines edeln Königs in Vertilgung des Lasters und Beschützung der Tugend, wodurch der Sturz und Untergang schändlicher Tücke und der Triumph redlicher Handlungsweise bewiesen wird.“

und ist in den auf Steevens Veranlassung herausgegebenen Six old plays, on which Shakspeare founded his Measure for Measure, Comedy of Errors etc. etc. London 1779 abgedruckt. Die Erzählung Whetstone's [2]) erschien dann im Jahr 1582 in dem Heptameron of Civil Discourses unter dem Titel: The rare historie of Promos and Cassandra, Reported by Madam Isabella. Die Erzählung ist mit Randglossen versehen, in deren erster sich Whetstone auf sein Drama mit folgenden empfehlenden Worten bezieht: This historie for rareness thereof, is lively set ont in a comedie, by the Reporter of the whole worke, but yet never presented upon stage. Es ergiebt sich daraus, daß Whetstone's Drama, so lebendig (lively) er es auch nach seiner Ansicht geschaffen, doch durch eine Reihe von Jahren nach seinem Entstehen keine Aufführung erlebt hatte. Ob später eine solche erfolgt und ob Shakespeare durch solche etwa angeregt worden, wissen wir nicht, schwerlich wird dann nach dem Erscheinen von Maß für Maß jenes alte schwerfällige Stück noch

---

1) Zuerst 1565 zu Monteregale in Sicilien, dann 1566 und 1593 in Venedig gedruckt. Die hierher gehörige Novelle ist die fünfte der achten Decade, welche von der Undankbarkeit handelt.

2) Die Novelle Whetstone's ist in einer Uebersetzung in der neuen, von der deutschen Shakespeare-Gesellschaft herausgegebenen Ausgabe der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung in der Einleitung zu Maß für Maß (Bd. 10, S. 180) aufgenommen. Die Novelle Cinthio's findet sich bei Simrock (die Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. Bonn 1870. 1. Th., S. 137).

auf die Bühne gekommen sein. Uebrigens hat auch Cinthio seine Novelle zu einem Drama „Epitia" verarbeitet. Wir konnten dasselbe nicht prüfen und können nur auf Klein (Geschichte des Dramas, Band 5, S. 323. 353. 354) verweisen, welcher der Ansicht ist, daß Shakespeare zwar die Novelle Cinthio's, welche jenes Schauspiel an Werth bei weitem übertreffe, im Original gelesen, daß sich aber schon nach der Inhaltsangabe nicht annehmen ließe, daß in unser Schauspiel etwas davon übergegangen sei. Doch sind grade in den von der Novelle abweichenden Elementen von Cinthio's Drama, welche Klein anführt, Andeutungen zu finden, daß Shakespeare auch jenes Drama gekannt habe. Denn eine Schwester des ungetreuen Statthalters, bei Cinthio Juriste genannt, Angela, welche im Schauspiel, nicht aber in der Novelle vorkommt, dürfte den Dichter wol auf den Namen Angelo geführt haben, wenigstens ist uns eine andre Veranlassung dafür in den Quellen nicht gegeben.[1]) Eine andre Abweichung ist die, daß der Podesta von Innspruck, welcher im Drama eingeführt wird, im Namen des Gesetzes den Statthalter zur Hinrichtung des Verurtheilten (Claudio) drängt und macht Klein darauf aufmerksam, daß aus der Bezeichnung Podesta der Name Escalus geworden sein kann. Wir glauben weniger, daß Shakespeare von dieser Figur den Namen Escalus entlehnt, der von ihm schon in Romeo und Julia angewendet war, als daß er die ganze Person aufgenommen und, wie er dies öfter gethan, in umgekehrter Art wie sein Vorgänger in einen Gegensatz zum Statthalter gebracht und als für Anwendung der Gnade und Milde bemüht, dargestellt hat. Indeß ist es immerhin möglich, daß der Dichter auch durch jene Bezeichnung auf einen ähnlich lautenden ihm bereits geläufigen Namen geführt wurde, wie er sich ja überhaupt in Namen öfter wiederholte und schon im Pericles den ähnlich lautenden Namen Escanes angewendet hat.

Alle vorstehend erwähnten Werke enthalten im Grunde genommen dieselbe Erzählung, welche nur in den einzelnen Bearbeitungen mehr oder weniger ausgebildet ist. Auch kommt ihr Hauptinhalt, nämlich die Loskaufung eines Verurtheilten durch ein Weib um den Preis ihrer Ehre und die demnächstige Verurtheilung des ungerechten Richters in vielen alten historischen

---

1) Den Namen Angelo braucht Shakespeare allerdings schon bei den Personen der Comödie der Irrungen.

Berichten und Sagen bereits vor.[1]) Bei der Mehrzahl derselben und weil darin so bedeutende und bekannte Personen, wie z. B. Carl der Kühne, Ludwig XI. von Frankreich den letzten, meist auch vollzogenen, Urtheilsspruch, gewöhnlich auf Tod des Frevlers, geben, dürfte auch Shakespeare solche Erzählungen, schon ehe er Cinthio oder Whetstone gelesen, gekannt haben, nachweisen läßt es sich jedoch nicht. Whetstone hat offenbar die Novelle Cinthio's nacherzählt, zum Theil in kürzerer Form, hat aber einige von Shakespeare dann adoptirte glückliche Veränderungen damit vorgenommen. In dem Schauspiel hat Whetstone mehr als in der Novelle eigenes hinzu gethan und durch Zufügung mehrerer Personen und anderer Elemente, welche zum Theil schon in dem oben erwähnten Titel angedeutet sind, die Darstellung sehr ausgedehnt, Shakespeare hat jedoch gar nichts davon benutzt, was nicht schon in der Novelle vorkäme, nur einzelne Redensarten in Maß für Maß ergeben, daß er auch das Drama gekannt hat. Man hat behauptet, daß Shakespeare allein Whetstone's Darstellung gefolgt sei und hat gegen die Benutzung des italienischen Novellisten auch eingewendet, daß Shakespeare dessen Sprache nicht verstanden, und daß Uebersetzungen Cinthio's damals in England nicht vorhanden gewesen seien. Wir können den Grund nicht gelten lassen, da keine von beiden Aufstellungen erwiesen, die Kenntniß des Italienischen bei Shakespeare sogar sehr wahrscheinlich ist. Die Benutzung von Cinthio's Novellen für Ohello in einer oder der andern Gestalt, ist überdies so gut wie zweifellos. Auch bei Maß für Maß wird eine nähere Prüfung von Cinthio's Erzählung ergeben, daß Shakespeare sie für sein Drama benutzt hat, wenigstens scheint an manchen Stellen und besonders da, wo Cinthio's Darstellung ausführlicher ist als die Whetstone's, Shakespeare mehr dem ersteren gefolgt zu sein. Wir müssen daher unsererseits zunächst und hauptsächlich Cinthio als Quelle für Maß für Maß bezeichnen, wie er es ja auch für Whetstone gewesen war, und wir müssen es für das geeignetste halten, die Novelle des Italieners zu Grunde zu legen, wenn wir wie beim vorhin betrachteten Stück zum Behuf einer Vergleichung einen Auszug aus der Quelle der weitern Betrachtung voranschicken. Bei demselben sollen, wo es zweckmäßig

1) Vergl. Simrock, die Quellen des Shakespeare. 2. Aufl. Bonn 1870. 1. Th., S. 137 ff. Douce, Illustrations of Shakespeare etc. etc. London 1807. Vol. I, S. 152.

scheint, die einzelnen Abweichungen Whetstone's, also namentlich solche, denen Shakespeare gefolgt ist, bemerkt, doch mögen die Hauptänderungen der Handlung schon jetzt hier vorweg erwähnt werden. Sie bestanden darin, daß der verurtheilte Bruder, welcher in der Novelle des Cinthio wirklich hingerichtet wird, am Leben bleibt, wodurch die Begnadigung von Promos Angelo motivirt erscheint. Shakespeare hat dann die weitere Aenderung hinzugefügt, daß er dem verletzten Mädchen eine frühere Verlobte des Statthalters substituirt, wobei er das in einer Novelle Boccaccio's (Giorn. 3, nov. 9) enthaltene, in Ende gut Alles gut ausführlicher benutzte Motiv wiederholt hat, ferner daß er den Herzog den Hergang der Sache überwachen läßt. Dagegen ist bei ihm das Eheversprechen weggefallen, welches seine beiden Vorgänger hatten.

Von den Personen und deren Charakteristik hat Shakespeare aus Whetstone nicht mehr entnommen als aus der italienischen Novelle, es kommen zwar in Whetstone's Drama zahlreiche Nebenpersonen vor, welche aber nicht entfernt ein Vorbild für die von Shakespeare gezeichneten Charaktere sein konnten und mit denselben etwa nur den unsittlichen Lebenswandel gemein haben, es bleiben also immer nur Angelo, Isabella, der Herzog und Claudio, welche aus jenen Quellen in unser Schauspiel herübergenommen worden sind. Es mag jedoch hier, wo es sich um Feststellung der Quellen handelt, nicht unerwähnt bleiben, daß unter den Erzählern jener alten, schon vor Whetstone umlaufenden Berichte, welche den Stoff jener Novellen bereits in der Hauptsache enthalten, auch der bei der Quelle zum Kaufmann von Venedig (S. 62. 63) bereits erwähnte Masuccio di Salerno figurirt und es würde daher wichtig sein, wenn bei Maß für Maß eine Benutzung dieses Novellisten durch Shakespeare nachgewiesen würde. Indessen auch die hier bezogene Novelle (Th. 5, nov. 7, die 47. des ganzen novellino) liefert einen solchen Beweis nicht und gewährt viel weniger Aehnlichkeit wie die oben beim Kaufmann von Venedig besprochene mit Shakespeare's Dichtungen. Das hierher gehörige Motiv ist das, daß zwei Edelleute, welche durch heimliches Einsteigen in die Schlafkammer zweier Jungfrauen diesen die Ehre rauben, von ihrem König mit dem Tode bestraft werden, nachdem sie die Verletzten zu heirathen gezwungen worden waren. Die Wittwen wurden dann anderweitig vortheilhaft vermählt, nachdem der

König sie zu Erbinnen der Hingerichteten erklärt hatte. An dies Motiv kann man allerdings, wenn man will, einen Anklang in den Worten des Herzogs bei Shakespeare (V v. 487) finden:

All seine Güter,
Obwohl nach dem Gesetz an uns verfallen,
Sind Euch als Witthum und Besitz verliehn;
Kauft damit einen bessern Mann.[1])

Nach den vorstehenden Andeutungen werden wir also nur Cinthio und Whetstone als Quellen für unser Drama anzusehn und der weitern Prüfung zu Grunde zu legen haben und wir lassen daher zunächst Cinthio's Erzählung folgen:

„Als Kaiser Maximilian, dieser seltne Spiegel der Ritterlichkeit, Großmuth und hoher Gerechtigkeit das römische Reich beherrschte, übertrug er die Statthalterschaft von Innspruck dem Juriste, einem Manne, der sein Vertrauen und seine Liebe besaß. Ehe dieser dahin abging, sprach er zu ihm von der günstigen Meinung, die er von ihm gefaßt, daß er ihm vielerlei Dinge anzuempfehlen hätte, er beschränke sich aber auf die eine Anweisung, daß er die Gerechtigkeit unverletzlich handhaben möge, selbst wenn er gegen ihn, seinen Herrn, zu entscheiden hätte.[2]) Nur Vergehen gegen die Gerechtigkeit würde er ihm nicht verzeihen. Wenn er daher die Eigenschaften nicht in sich fühle, welche er verlange, so möge er lieber dem Amte entsagen.

Juriste, welcher mehr Verlangen nach der Ehrenstelle als Selbstkenntniß besaß, dankte dem Kaiser und versicherte, schon sein eignes Herz triebe ihn zur Handlung der Gerechtigkeit, jetzt aber würde er sie um so unverbrüchlicher achten, als ihm seine Worte eine Fackel geworden seien[3]), die ihn völlig zu ihrer Liebe entflammt und ihm das Vertrauen eingeflößt habe, dieses Amt zur Zufriedenheit des Kaisers zu verwalten.[4])

Dem Kaiser gefiel diese Rede und er sprach: „ich werde nur Ursache finden Dich zu loben, wenn Deine Werke so löblich sind als Deine Worte.“

1) Wir haben übrigens auch sonst im Masuccio, wenigstens den Inhaltsangaben der Novellen nach, keine Spur entdecken können, daß Shakespeare ihn irgendwo benutzt hätte.

2) Bei Shakespeare finden sich hiervon einzelne mehr oder weniger deutliche Anklänge in den ersten Reden des Herzogs (I, 1, 3 ff. v. 28 ff.) und in III, 2, 275—280.

3) Vielleicht ist daraus das in I, 1, 33 enthaltene Bild von den Fackeln entstanden, welches zugleich der Stelle aus dem Evangelium Matthäi (5 v. 15), wo von dem Licht unter einem Scheffel die Rede ist, nachgebildet scheint. Das Letztere ist um so mehr anzunehmen, als in Maß für Maß öfters Reminiscenzen an das neue Testament und namentlich an die Bergpredigt vorkommen.

4) Bei Shakespeare ist es umgekehrt grade Angelo, der Bedenken gegen die Annahme der Stelle wegen seiner Unfähigkeit ausspricht. I, 1, 88. Dagegen ist der Mangel an Selbstkenntniß ein auch bei Shakespeare beibehaltener Charakterzug.

Hierauf ließ er ihm die Bestallung übergeben und ihn die Reise antreten.[1]) Juriste begann nun die Stadt mit Fleiß und Klugheit zu regieren, indem er allen Eifer und Scharfsinn anwandte, das Zünglein der Wage stets in gleicher Schwebe zu erhalten, sowohl im Richteramte, als in Vertheilung der Aemter, in Belohnung der Verdienste, wie in Bestrafung des Lasters. In Folge dessen erwarb er sich lange Zeit hindurch größere Gunst bei seinem Herrn und Liebe bei allen Einwohnern der Stadt. Da begab es sich, daß ein junger Mensch, Vieo, einem Mädchen Gewalt anthat[2]) und deshalb nach den Gesetzen des Landes von Juriste zum Tode verurtheilt wurde. Er hatte eine unvermählte, noch nicht 18 Jahr alte Schwester, Epitia, die sehr schön war, auch eine holde Gabe der Rede und ein liebenswürdiges, jungfräuliches Wesen besaß.[3]) Als sie das Urtheil erfuhr, beschloß sie, ihrem Bruder womöglich Befreiung oder Milderung der Strafe zu erwirken. Sie hatte mit ihm zugleich den Unterricht eines weisen Alten genossen, welchen ihr Vater ins Haus genommen hatte, um beide Kinder in der Weltweisheit einzuweihen, seine Lehren hatten aber an dem Bruder wenig gefruchtet. Als sie nun vor Juriste erschien, bat sie ihn, dem Bruder um seiner Jugend, Unerfahrenheit und Leidenschaft willen Mitleid zu schenken. Er sei minder strafbar, da er aus heftiger Liebe und nicht um die Rechte eines Ehemannes, überhaupt die Ehre jemandes zu kränken, so gehandelt habe. Auch sei er bereit, den Fehler wieder gut zu machen und das Mädchen zu ehelichen, und wenn dies auch nach dem Gesetz nichts ändere, so könne doch der Statthalter diese Strenge, welche eher eine Unbilde, als Gerechtigkeit zu nennen sei, nach seiner besten Einsicht mildern, denn er sei das lebendige Gesetz und sie sei überzeugt, daß ihm seine Würde übertragen sei, damit er sich eher billig und gnädig als grausam erweise. Solche Milde sei namentlich bei Vergehen aus Liebe und wenn die Ehre der Verletzten gerettet werde, anzuwenden. Sie halte jenes Gesetz mehr um der Abschreckung willen gegeben, als um es in Vollzug zu setzen, denn es dünke sie grausam, ein Vergehen mit dem Tode zu bestrafen, welches auf ehrenvolle und gottgefällige Weise wieder gut gemacht werden könne. Juriste fand an der Stimme und Rede der Jungfrau großes

---

1) Herzog (I, 1, 48):

Empfange Deine Vollmacht.

Bei Shakespeare spricht der Herzog von seiner Abreise I, 1, 54, 68. Von der Vollmacht ist auch in Whetstone's Schauspiel gleich in der ersten Scene ausführliche und einigermaßen komisch nachdrückliche Erwähnung gethan.

2) Schon bei Whetstone war die Todesstrafe für die bloße Unzucht verhängt.

3) I, 3, 187:

Ihre Jugend
Ist kräft'ge Rednergabe ohne Wort,
Die Männer rührt; zudem ist sie begabt,
Wenn sie es will, mit holdem Spruch und Witz,
Und leicht gewinnt sie jeden.

Ergötzen und Wohlgefallen und ließ sich die Rede wiederholen.[1]) Die Anmuth, womit sie sprach und der Zauber ihrer Schönheit entwaffnete ihn völlig: vom heftigsten Sinnenreiz ergriffen, kam ihm der Gedanke, sich desselben Verbrechens an ihr schuldig zu machen, wegen dessen er ihren Bruder verurtheilt hatte. Er antwortete ihr, daß in Folge ihrer Bitten die Vollziehung des Urtheils noch verschoben bleiben solle, bis er ihre Gründe erwogen haben würde, und wenn er sie danach angethan fände, würde er ihren Bruder freigeben, da er ungern ein Gesetz von solcher Härte angewendet sehn würde.[2]) Epitia dankte ihm und erklärte sich überzeugt, daß ihre Gründe ihn zur Freilassung ihres Bruders bestimmen würden, worauf er versprach dieselben zu erwägen und ihr zu willfahren, wenn er es ohne Beleidigung der Gerechtigkeit thun könne.

Epitia ging nun voller Hoffnung zu ihrem Bruder, theilte ihm das Geschehene mit und dieser bat sie in ihren Bemühungen für seine Befreiung nicht abzulassen, was sie auch versprach.

Juriste, welchem sich die Gestalt des Mädchens in die Seele geprägt hatte[3]), dachte nur darauf, Epitiens zu genießen[4]), und erwartete mit Ungeduld ihre Wiederkunft. Nach drei Tagen erschien sie bei ihm und fragte ihn höflich was er beschlossen habe. Juriste loderte bei ihrem Anblick in Flammen auf und sprach: „Willkommen, schönes Mädchen![5]) Ich habe Deine Gründe zu Gunsten Deines Bruders erwogen und noch neue dazu gesucht, um Dich zufrieden zu stellen; ich fand aber, daß alles seinen Tod fordert, denn wer aus Unwissenheit sündigt, verdient weder Entschuldigung noch Mitleid und Dein Bruder war verpflichtet das zu wissen, was alle Menschen wissen sollen um rechtlich zu leben. Dein Bruder mußte das Gesetz kennen, das den Entehrer einer Jungfrau mit Tode bedroht und ich bin daher nicht befugt Mitleid zu üben. Indessen um Deinetwillen will ich ein Uebriges thun und ihm das Leben schenken,

---

1) Bei Shakespeare wird nur das Mädchen wiederbestellt.

2) Bei Whetstone ist die Rede der Cassandra etwa von gleichem Inhalt, aber kürzer. Bei ihm weigert sich Promos zuerst, auf ihre Bitte einzugehn und erklärt es für eine Unmöglichkeit, weil der Verurtheilte ohne Gesetzverletzung nicht am Leben bleiben könne. Cassandra antwortet darauf: die Rechte der Fürsten und ihrer Stellvertreter sind über dem Gesetz. Ueberdies ist das Gesetz, richtig aufgefaßt, nichts weiter als die Vergütung des Unrechts, und wo das Vergehen abgeschätzt und Vergütung geleistet werden kann, ist der Bruch des Gesetzes hinlänglich gesühnt. Darauf folgt dann das Versprechen des Promos, die Vollstreckung aufzuschieben und sich die Sache zu überlegen.

3) II, 4, 3. Angelo:

Indeß mein Dichten, nicht die Zunge hörend,
An Isabellen ankert.

4) II, 4, 168. Angelo:

„Bei der Leidenschaft, die jetzt mich ganz beherrscht."

5) II, 4, 30.

Angelo: Nun, schöne Jungfrau?
Isabella: Ich kam, zu hören, was Euch wohlgefällig.

wenn Du Dich entschließen kannst, da Du Deinen Bruder so sehr liebst, meinen Wünschen zu willfahren." Epitia antwortete mit glühendem Antlitz[1]): „Meines Bruders Leben ist mir sehr theuer, aber viel theurer ist mir meine Ehre, und lieber wollte ich sein Heil mit dem Verlust des eignen Lebens, als mit der Ehre erkaufen. Darum gebt diesen unehrbaren Gedanken auf; kann ich aber auf anderm Wege meinen Bruder freikaufen, so thu' ich's mit Freuden."[2]) Juriste versicherte ihr nun, daß auf andre Art ihr Bruder nicht gerettet werden könne, machte ihr aber die Aussicht sie zu ehelichen und verlangte ihre Erklärung. Sie berief sich wiederholt darauf, daß sie ihre Ehre nicht in Gefahr setzen wolle und verlangte, daß er sie erst ehelichen solle, Juriste dagegen, daß sie darüber nachdenken und seine Stellung erwägen solle, da er das Recht und die Gewalt in Händen habe. Epitia verließ ihn bestürzt, ging zu ihrem Bruder, und theilte ihm das Vorgefallene und ihren Entschluß mit, daß sie ihre Ehre nicht preis geben wolle. Dann bat sie ihn weinend sich zu fassen und sein Schicksal standhaft zu ertragen. Vico aber brach in Thränen aus und beschwor die Schwester, nicht in seinen Tod zu willigen, da es in ihrer Macht stehe, ihn zu befreien, er erinnerte sie an die Eltern[3]), an ihre gemeinsame Erziehung, sie solle durch die Stimme der Natur, des Bluts und der Liebe, die zwischen ihnen gewaltet, sich zu

---

1) Nach Whetstone's Darstellung, die übrigens grade hier sehr kurz ist, meinte Cassandra erst, der Statthalter wolle sie mit seinem Antrag auf die Probe stellen. Shakespeare hat dies Motiv aufgenommen und zu dem geistreichen Dialog in II, 4 v. 88—147 benutzt, bis zu den Worten der Isabella:

Eurer Würde ward dies Vorrecht,
Sie scheint ein wenig schlimmer, als sie ist,
Und prüft uns Andre —

nach welchen Angelo seine schlechten Absichten dann klar enthüllt.

2) Isabella (II, 4, 56):

Eh' geb' ich meinen Leib hin, als die Seele.

II, 4, 99:

So viel für meinen Bruder, als für mich;
Das heißt: wär' über mich der Tod verhängt,
Der Geißel Striemen trüg' ich als Rubinen,
Und zög' mich aus zum Tode, wie zum Schlaf,
Den ich mir längst ersehnt, eh' ich den Leib
Der Schmach hingäbe.

III, 1, 104:

O wär' es nur mein Leben,
Ich würf' es leicht für Deine Freiheit hin,
Wie eine Nadel!

3) Bei Shakespeare ist es Isabella, welche an den Vater erinnert (III, 1, 86):

Das sprach mein Bruder:
Das war wie eine Stimme
Aus meines Vaters Grab.

seiner Befreiung bewegen lassen.[1]) Bei ihren Vorzügen habe sie keinen Grund zu zweifeln, daß Juriste sein Eheversprechen halten werde, so sei ihre Ehre gesichert und sein Leben gerettet.

Durch die Thränen des Bruders gerührt, versprach ihm Epitia dem Juriste zu willfahren, wenn er ihm das Leben schenke und sie ehelichen wolle.[2]) Ebenso erklärte sie sich am folgenden Tage gegen Juriste, der

---

1) Claudio (III, 1, 133):

O Liebste, laß mich leben,
Was Du auch thust, den Bruder Dir zu retten,
Natur tilgt diese Sünde so hinweg,
Daß sie zur Tugend wird.

2) In der Novelle Whetstone's ist dieser Dialog zwischen Cassandra und ihrem Bruder und die Empfindungen des letztern ausführlicher als bei Cinthio und in einer Art dargestellt, daß eine Vergleichung mit der entsprechenden Scene Shakespeare's hierbei besonders interessant ist, weshalb wir Whetstone's Darstellung, soweit sie zu solcher Vergleichung dient oder Betrachtungen enthält, die bei Shakespeare zur Geltung kommen, hier folgen lassen:

„Was sollte der Arme thun! Das Leben war süß, aber mit seiner Schwester Schande gelöst zu werden, konnte ihm nicht anders als bitter erscheinen. Sie zur Nachgiebigkeit zu bereden, war unnatürlich, aber den Tod zu leiden, noch trauriger. Es war schwer zu sagen, welches unter diesen Uebeln das kleinste sei, und langes Zögern brachte Gefahr. Er hätte gern gelebt, aber die Scham schloß ihm den Mund, wenn er versuchen wollte, seine Schwester zu überreden. Doch die Noth, welche Scham und Furcht überwindet, brach seinem gefangen gehaltenen Wunsche Bahn. „Liebe Cassandra," sagte er, „daß die Männer Liebe fühlen, ist in der Ordnung, aber die Liebe zu unterdrücken, ist unmöglich; und so scharf ist der Stachel der unkeuschen Lust, daß die Zunge kein andres Geschäft hat als zu überreden, und die Börse immer offen steht, um zu verführen. Wo aber bei Mächtigen weder Worte noch Geschenke ihr Ziel erreichen, wird die Gewalt Zwang, oder der Haß Rache üben. Daß Promos liebt, ist nur zu natürlich; Deine Schönheit nöthigt ihn dazu; daß Du ihm nein sagst, ist gerecht, denn die Einwilligung wäre Deine Schande. Du kannst nein sagen und leben, aber ich sterbe dann, denn wenn er seinen Wunsch verfehlt, wird er es mich entgelten lassen. Dies ist meine traurige Lage! mein Leben ruht auf Deiner Schande, und Deine Ehre auf meinem Tode. Welches von diesen Uebeln das Geringste sei, überlasse ich Dir zu entscheiden."

Die bekümmerte Cassandra antwortetete: „daß der Tod das Geringste sei; seinem Stachel können wir nicht entgehen, während die Ehre, ihm zum Trotz, das Leben überdauert." „Sehr wahr," erwiderte Andrugio, „aber Dein Fehltritt wird den möglich geringsten Tadel finden; denn bei erzwungenen Verschuldungen spricht die Gerechtigkeit von böser Absicht frei." — „O Andrugio," sprach sie darauf, „auf die Absicht kommt es heutzutage wenig an; Du bist nicht nach der Absicht verurtheilt, sondern nach dem Wortlaut des Gesetzes; so wird man mir auch mein

hocherfreut darüber war und seine Versprechungen wiederholte, namentlich sollte ihr Bruder am Morgen nach dem ihm gebrachten Opfer freigegeben werden. Das Mädchen brachte die Nacht bei ihm zu [1]), noch ehe sie sich ihm hingab, hatte er aber unter dem Vorwand, die Freilassung des Vieo anzuordnen, Befehl zu seiner sofortigen Enthauptung

---

Verbrechen zum Vorwurf machen und den zwingenden Grund nicht zur Entschuldigung anführen. So wirksam ist das Gift der Bosheit, daß eine üble That zehn gute verunehrt; und mich wird man messen nach dieser Willfähigkeit; Neid, Verachtung, Haß, Bosheit, Verläumdung und noch mehr Furien werden bestrebt sein mich mit Schmach zu zeichnen, und die niedrigste Tugend wird sich schämen, meiner Ehre zu Hülfe zu kommen; also daß ich keine Freiheit für Dich sehe als den Tod, und kein Glück für mich ist als ein baldiges Ende."

„O doch," sagte Andrugio, „denn entweder wird das Vergehen bekannt, und dann kann es Deinem Ruf nur nützen, wenn man gleichzeitig erfährt, daß Du Unehre littst, um deinem Bruder das Leben zu geben; oder es bleibt geheim, und dann wird Dein Gewissen ruhig und schuldlos sein. In beiden Fällen wirst Du gezwungen und nicht entehrt, und zur Entschädigung werden wir beide leben. Noch bleibt auch fernere Hoffnung: wie die Nelke sowohl dem Auge gefällt, als auch den Geruchssinn ergötzt, wird vielleicht Deine keusche Tugend Deiner Schönheit solchen Reiz verleihn, daß des Promos schmutzige Wollust sich in treue Liebe verwandelt und ihn bestimmt, Dich in Ehren zu seinem Weibe zu machen oder um des Gewissens willen solche Schandthat zu unterlassen."

Der vorstehende Dialog, welcher grade eine ausführlichere Darstellung der auch bei Shakespeare wiederkehrenden Situation ist, wird genügen, um darzuthun, wie wenig Shakespeare, wenn er auch die Thatsachen beibehielt, doch für die Darstellung selbst benutzen konnte. Die Worte des Novellisten sind eben dessen eigene, mitunter richtigen, mitunter barocken, fast immer recht trivialen Bemerkungen, wie er sie selbst im bequemen Lehnstuhl ausgedacht, niemals aber würden der Verurtheilte und seine Schwester in ihrer Situation so gesprochen haben. Wie anders bei Shakespeare, da ist überall pulsirendes Leben, die zuckende Todesangst, die edelsten Regungen im Kampf mit den unabweisbaren Schrecken der Wirklichkeit werden uns in ergreifenden Zügen von ihm vorgeführt. Seinen lebendigen Gestalten von Fleisch und Blut gegenüber, machen die seines Vorgängers ungefähr den Eindruck von Mumien oder Marionetten.

1) Bei Whetstone kommt Cassandra in der Verkleidung eines Pagen zu Promos und zwar im Schauspiel auf Geheiß des Letzteren, um Aufsehen zu vermeiden, in der Novelle wird es in folgender seltsamer Art von der Erzählerin (Isabella) motivirt: „Weil ihre Versündigung nicht aus Schwäche, freiem Willen oder irgend einem weiblichen Antriebe entsprang, sondern aus dem bloßen Zwange eines Mannes, und sie die sittsame Tracht ihres Geschlechts nicht beflecken wollte, so legte sie die Kleidung eines Pagen an und ging mit der verschämten Anmuth einer reinen Jungfrau, dem verruchten Promos den theuren Kaufpreis für Andrugio anzubieten."

gegeben.[1]) Sie konnte den Morgen kaum erwarten, um ihren Bruder frei zu sehen und bat Juriste dann mit den zärtlichsten Worten, seine Versprechen zu erfüllen und vor Allem den Bruder ihr zu schicken. Er versprach dies und befahl in ihrer Gegenwart dem Gefangenwärter, den Bruder aus dem Kerker und in die Wohnung des Mädchens zu bringen. Es wurde darauf die Leiche Vicos mit dem abgeschlagnen Kopf auf einer Bahre Epitien in die Wohnung gebracht und ihr als vom Statthalter gesandt übergeben.[2]) So groß und heftig Epitiens Schmerz und Zerknirschung war, so nahm sie doch den Schein großer Ruhe an[3]) und sagte zum Kerkermeister, welcher den Leichnam gebracht hatte: daß sie ihren Bruder nehmen wolle, wie ihn der Statthalter ihr schicke, sie bescheide sich damit seinen Wunsch erfüllt zu haben und mache seinen Willen zu dem ihrigen, sie sei überzeugt, daß er jede seiner Handlungen vor der Gerechtigkeit vertreten könne. Der Kerkermeister hinterbrachte dem Juriste dies alles und dieser ward sehr vergnügt darüber, er mußte lächeln, wenn er bedachte, daß er die Gunst des Mädchens durch die Ehe mit ihr und die Begnadigung ihres Bruders habe erkaufen sollen.

Epitia ließ nach dem Weggange des Kerkermeisters ihren Thränen und Wehklagen, sowie ihrem Unwillen gegen Juriste freien Lauf, stachelte sich zur Rache gegen ihn und wollte, wenn er noch einmal nach ihr schickte, hingehn und ihn ermorden, wo möglich sein Haupt auf dem Grabe ihres Bruders seinem Schatten weihen. Doch fürchtete sie wieder, daß man nur ihrem Unwillen darüber, daß er ihr als einer Entehrten nicht Wort gehalten, die That zuschreiben würde. Sie beschloß daher, beim Kaiser, dessen Gerechtigkeitsliebe ihr bekannt war, Klage über Juriste zu erheben. Heimlich und allein trat sie den Weg zum Kaiser an und warf sich, als sie vor ihm erschien, ihm zu Füßen und klagte über den beispiellosen Verrath und die Ungerechtigkeit des Juriste, gegen den sie seine Gerechtigkeit anrief. Darauf erzählte sie was er ihr angethan und schrie und weinte dabei, so daß der Kaiser und seine Umgebung vor Mitleid wie

---

1) Bei Shakespeare wird der Auftrag zur Hinrichtung unmittelbar nach dem Zusammentreffen mit dem Mädchen gegeben, wie aus IV, 1, 35 und IV, 2, 67, 104 hervorgeht. Auch bei Whetstone geschieht es nach der bedungenen Zusammenkunft.

2) Bei Whetstone schickt Promos den vermeintlichen Kopf des Bruders an Cassandra noch mit der höhnischen Aufschrift:

„Schöne Cassandra nimm, was Promos Dir verhieß,
Den Bruder, den er frei aus seinem Kerker ließ.“

3) Von der scheinbaren Fassung des Mädchens findet sich bei Whetstone nichts, die Klagen und der Entschluß, die Gerechtigkeit des Kaisers anzurufen, sind ähnlich wie bei Cinthio dargestellt. Der Bruder ist bei ihm durch den Kerkermeister gerettet und bei Seite gebracht, die Schwester wird durch den untergeschobenen Kopf eines andern, der im Gefängniß gestorben ist, getäuscht. Shakespeare hat auch dies Motiv aufgenommen, aber die Täuschung durch den untergeschobenen Kopf auf den Statthalter angewendet.

versteinert waren. Der Kaiser ließ Juriste rufen [1]), ohne ihm den Grund mittheilen zu lassen und als er erschien, ließ er Epitien vortreten. Als Juriste sie sah, erschrak er heftig und zitterte, von allen Lebensgeistern verlassen. Der Kaiser erkannte daran, daß die Anklägerin die Wahrheit

1) Nach Whetstone's Erzählung wird der Statthalter nicht sogleich gerufen, sondern erst bei einer Reise des Königs nach seiner Stadt (Julio) zur Rechenschaft gezogen. Dabei erzählt Whetstone und dies ist von Shakespeare wieder aufgenommen worden, wie der König mit dem Anscheine großer Gunst für Promos in die Stadt einzog, wie er dabei und zwar ohne Vorwissen der Beamten, die er prüfen wollte, einen öffentlichen Aufruf erließ, daß wenn jemand einen Beamten eines Verbrechen zeihen könnte, des Verrathes, Mordes, der Unzucht oder irgend eines in ihrer Eigenschaft als Richter der Menge begangenen Vergehens, er selbst ihr Richter sein und auch den Aermsten Recht verschaffen wolle. Auf die Anklage der Cassandra bekannte dann Promos sogleich sein Verbrechen und bat reuig um Gnade. Der König sagte darauf: Eine solche Gnade wäre Tyrannei gegen den Staat. Nein, Promos, hoc facias alteri quod tibi vis fieri; Du sollst mit der Gnade gemessen werden, die Du dem Andrugio erwiesen. O Gott, sprach er, wenn die Menschen bellen dürften wie Hunde, würde mancher Richter in der Welt als Dieb erkannt werden.

Alle diese dem König in den Mund gelegten Aeußerungen finden ihre Wiederholung bei Shakespeare, wenn auch zum Theil an andern Stellen des Stückes:

Escalus sagt (III, 2, 206):

> Das könnte die Gnade selbst in Wuth bringen und zum Tyrannen machen.

In umgekehrter Art spricht außerdem Angelo (II, 2, 90 ff.) von der Wohlthat, die dem Ganzen, der großen Menge, also dem Staat erwiesen wird, wenn man gegen den einzelnen Verbrecher Strenge übt.

Die Vergeltung nach dem eignen Handeln gegen Andre wird in den Gesprächen des Escalus und der Isabella mit Angelo, dann in der Vorhaltung des Herzogs an Angelo (V, 414) vielfach nach den obigen Worten des Königs erörtert:

> Ein Angelo für Claudio. Tod für Tod —
> Gleiches mit Gleichem zahl ich, Maß für Maß.

Der Dieb als Richter wird bei Shakespeare von Angelo selbst erwähnt in den Worten (II, 1, 20 ff.):

> Läugnen will ich nicht,
> In dem Gerichte, das auf Tod erkennt,
> Sei unter zwölf Geschwornen oft ein Dieb,
> Wohl zwei noch schuld'ger als der Angeklagte.
> — — — — — Was kümmert's das Gesetz
> Ob Dieb den Dieb verurtheilt.

Diese Stellen würden allein schon beweisen, daß Shakespeare jedenfalls auch Whetstone's Novelle gekannt hat, auch rührt offenbar der Name Isabella von der Erzählerin bei Whetstone her. Daß aber Shakespeare nicht bloß die Novelle, sondern auch das Schauspiel Whetstone's gekannt und benutzt hat, ein Umstand, der auch schon an sich vorauszusetzen ist, ergeben außer der Aehn-

gesagt hatte und ließ sie die Anklage wiederholen. Juriste wollte nun Epitia durch Schmeicheleien versöhnen und sprach: Ich hätte nie geglaubt, daß Du, die ich über alles liebe, meine Anklägerin werden könntest. Der Kaiser unterbrach ihn aber, bedeutete ihn, daß hier nicht der Ort sei, den Verliebten zu spielen und hieß ihn die Klage zu beantworten. Juriste

---

lichkeit einzelner Dialoge und Betrachtungen, die jedoch immerhin nur in den allgemeinen Umrissen benutzt sind, verschiedene Redensarten und Ausdrücke in beiden Stücken, die ziemlich eigenthümlich und charakteristisch sind und bei denen ein zufälliges Uebereinstimmen nicht angenommen werden kann.

Bei Whetstone heißt es in einem Selbstgespräche des Phallax, des Vertrauten des Promos (S. 34, A. 3, Sc. 5):

Non bonus (sic!) est ludere cum sanctis.
(Es ist nicht gut mit Heiligen zu scherzen).

Bei Shakespeare sagt Isabella (II, 2, 127):

Great men may jest with saints, t'is wit in them
But in the less foul profanation.
Der Große mag mit Heil'gen scherzen — Witz
Heißt das bei ihm; bei Kleinen heißt's Entweihung.

Umgekehrt wird bei Shakespeare das lateinische Citat (von Lucio V, 263):

cucullus non facit monachum,

angewendet, während Whetstone (S. 37, A. 3, Sc. 6) die Sentenz englisch hat:

a holy hood makes not a friar devout.
(Die heil'ge Kappe macht noch nicht den frommen Mönch.)

Die Bitten des Lucio endlich (V, 510):

if you will, hang me, yo may, but I had rather it would please you I might be whipt
(wenn Ihr wollt, hängt mich, aber ich möchte lieber, es gefiele Euch, mich peitschen zu lassen),

findet sich umgekehrt bei Whetstone:

whipt! marry God shield, I had rather be hanged.

An der Stelle, wo Angelo seine schlechten Absichten gegen Isabella enthüllt, wendet Shakespeare ziemlich dieselben Worte wie Whetstone, nur charakteristischer Weise in noch stärkerem und unverhüllterem Ausdruck an. Whetstone hat (Act 3, Sc. 2, auch bei Delius in der Einleitung S. VI mitgetheilt):

Yeelde to my will, and then commaund even what thou wilt of mee;
Thy brothers life, and all that else may with thy liking gree.

Bei Shakespeare heißt es (II, 4, 163):

— — redeem thy brother
By yielding up thy body to my will.

Endlich mögen die Worte Whetstone's (S. 95):

nay tyranny in deede
for judges is a mirror worthy heede

unserm Dichter zu dem Bilde Veranlassung gegeben haben, daß das Gesetz prophetengleich die künftigen Sünden im Spiegel sieht (II, 2, 95. Die Stelle

mußte also nun diese List fahren lassen und erklärte, daß er den Bruder allerdings habe enthaupten lassen, doch nur um die Gesetze aufrecht zu erhalten und Gerechtigkeit zu üben. Epitia hielt ihm nun vor, warum er ihn freizugeben versprochen und wie er unter solchem Vorwande ihre Ehre geraubt habe. Als Juriste darauf verstummte, sagte der Kaiser zu ihm: „Heißt dies Gerechtigkeit handhaben oder sie mit Füßen treten, ein Geringes weniger als sie ermorden? Hast Du nicht an diesem Mädchen größere Treulosigkeit verübt, als sich je ein Verräther zu Schulden kommen ließ?" Da bat Juriste um Gnade und Epitia ihrerseits um Genugthuung. Der Kaiser sann nach, wie er zugleich die Ehre des Mädchens retten und Gerechtigkeit üben könne und befahl dann, Juriste solle Epitia ehelichen, ließ auch die Weigerung der Letzteren nicht gelten, welche sich darauf berief, daß sie nur Verrath und Bosheit von ihm zu erwarten hätte. Juriste gehorchte dem Befehl und glaubte damit die Sache abgemacht, doch wandte sich der Kaiser, nachdem er Epitien entlassen hatte, nochmals zu ihm, hielt ihm vor, daß er zwei Verbrechen begangen, nämlich daß er das Mädchen mittelst eines Betruges, welcher offner Gewalt gleichkomme, entehrt und daß er dann gegen sein Wort den Bruder ermordet habe; denn wenn dieser auch den Tod verwirkt hätte, so hätte Juriste, da er doch einmal das Recht verletzen wollen, eher das dem Mädchen gegebene Wort halten, als ihr den Leichnam übersenden müssen. [1]) Zur Buße des zweiten Vergehens solle er nun enthauptet werden. Juriste gerieth in großen Schrecken über das Urtheil und sollte am andern Morgen hingerichtet werden.

Als Epitia das Urtheil vernahm, gab es die Güte ihres Herzens ihr

---

ist ziemlich am Schluß vollständig citirt); und die bald darauffolgenden Verse Whetstone's (S. 95):

in his pride
He headlong falles, when least he thought to slide.
Well, by his fall I maye perhaps aryse,

so wie der später (S. 107) folgende Vers:

If thou be wise, thy fall maye make thee ryse,

sind offenbar zu den Worten Shakespeare's umgestaltet worden, in welchen die ganze Charakterentwickelung von Maß für Maß concentrirt erscheint (II, 1, 38):

Some rise by sin, and some by virtue fall.
(Der steigt durch Schuld, der muß durch Tugend fallen.)

Zum Theil ist dann der Gedanke noch bestimmter wiederholt in den Worten der Marianna (V, 1, 444):

Aus Fehlern sind die meisten Menschen erst heraus
Gebildet und sie werden meist um so viel besser,
Weil sie vorher ein wenig schlimm.

1) V, 408. Herzog:
Doch weil er Deinem Bruder gab den Tod
(Er, schuldig selbst der doppelten Verletzung,
Geweihter Keuschheit und gelobten Schwurs,
Mit dem er Dir des Bruders Rettung bürgte), —

ein, wie wenig es ihr gezieme zuzugeben, daß Juriste, der nun ihr Gemahl sei, den Tod um ihretwillen erleide, man werde dies eher einer grausamen Rachelust als dem Trieb nach Gerechtigkeit zuschreiben. Sie ging daher zum Kaiser und bat um sein Leben. Sie stellte ihm vor, daß zwar die Ungerechtigkeit des Juriste sie bewogen, den Schutz des Kaisers anzurufen und daß dieser ihn wegen der beiden Vergehen zwar auf das gerechteste bestraft hätte, daß sie aber nun, da sie durch die heiligen Bande der Ehe mit ihm verbunden, pflichtvergessen sein müsse, wenn sie in seinen Tod willigen wollte und dies könne auch der Wille des Kaisers nicht sein, der bei seiner Verurtheilung nur ihre Ehre im Auge gehabt habe. Damit also die gute Absicht des Kaisers ihr Ziel erreiche und um ihrer Ehre willen möge er nicht zugeben, daß das Schwert der Gerechtigkeit das geknüpfte Eheband wieder auflöse[1]) und wie er durch das Todesurtheil seine Gerechtigkeit bewiesen, so möge er jetzt seine Gnade an seiner Freilassung offenbaren. Denn die Uebung der Gnade sei für den, in dessen Händen die Herrschaft der Welt ruhe, kein geringerer Ruhm, als die Handhabung der Gerechtigkeit; wenn diese beweise, daß er die Laster hasse und mit der verdienten Strafe verfolge, so mache ihn jene den unsterblichen Göttern ähnlich.[2]) Und wenn sie diese Bitte von seiner Milde erlange, so werde sie ewig mit Andacht zu Gott flehen, daß er noch lange zur Beglückung der Sterblichen und zu eignem Ruhme und Ehre Gerechtigkeit und Gnade üben möge.[3])

---

1) Marianne (V, 1, 422):

O gnadenreicher Fürst!
Ich hoff', Ihr gabt zum Spott mir nicht den Gatten?

2) Isabella (II, 2, 59):

Seid gewiß,
Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwert des Reichsverwesers,
Des Marschalls Stab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut.

Portia im Kaufmann von Venedig:

Doch Gnade rc. rc.
Sie ist ein Attribut der Gottheit selbst,
Und irdische Macht kommt göttlicher am nächsten,
Wenn Gnade bei dem Recht steht.

Richard II. Herzogin (V, 3, 118, 136):

Verzeihung rc. rc.
Kein Wort ziemt eines Königs Mund wie dies,
Du bist uns Gott der Erde.

vergl. S. 33.

3) Isabella (II, 4, 70):

Gott! gewährt Ihr es,
Ist Sünde das, — dann sei's mein Frühgebet,
Daß sie zu meinem Unrecht sei gezählt,
Und Ihr sie nicht vertretet.

Der Kaiser war über die Güte Epitia's erstaunt und sie schien es ihm zu verdienen, daß er die erbetene Gnade gewähre. Er ließ also den Juriste zu der Zeit, als er zum Tode geführt zu werden erwartete, vor sich kommen und sagte ihm, daß, obgleich er den Tod doppelt verdient hätte, er ihm um Epitiens willen das Leben schenke, und da es ihr Wille sei, mit ihm zu leben, so sei auch er damit zufrieden.[1]) Wenn er aber hören sollte, daß er sie anders als wie eine liebevolle und großmüthige Gattin behandle, so solle er seinen Unwillen erfahren.[2]) Darauf nahm der Kaiser Epitia bei der Hand und übergab sie dem Juriste, worauf ihm beide ihren Dank sagten. Juriste aber erwog, welche Großmuth Epitia an ihm geübt und hielt sie immer theuer und werth und so konnte sie den Rest ihrer Tage glücklich mit ihm verleben.[3])

Angelo (II, 2, 146):

Wie, mich bestechen?

Isabella:

Ja, mit solchen Gaben,
Wie sie der Himmel mit Euch theilt!
2c. 2c.
Fromm Gebet,
Das auf zum Himmel steigt, und zu ihm dringt
Vor Sonnenaufgang; Bitten reiner Seelen,
Fastender Jungfrauen, deren Herz nicht hängt
An dieser Zeitlichkeit.

1) Marianne (V, 1, 430):

O Herr,
Ich wünsche keinen andern je, noch bessern.

2) Herzog (V, 1, 502):

Liebt ja Eu'r Weib; ihr Werth giebt Werth dem Euern.

3) Bei Wetstone sind die Bitten der Cassandra für den Statthalter fruchtlos und derselbe wird bereits zur Hinrichtung geführt, welcher auch der König beiwohnt, „um die Bösen zu schrecken und den Muth der Guten zu erhöhen." „Promos," heißt es weiter, „durch Gerichtsdiener bewacht und durch Trostsprüche geistlicher Väter gestärkt, gab in Ergebung sein Leben hin als Sühne für seine Uebelthaten, deren er viel mehr begangen als das Gesetz wußte; und dennoch, die Wahrheit zu sagen, war seine Reue so groß, daß die Menge ihm vergab und ihn bedauerte; ja, der König war höchlich verwundert, daß das Leben eines Mannes, der mit solcher Würde in den Tod ging, nicht tugendhafter gewesen."

Shakespeare hat den geistlichen Zuspruch bei Julia und Claudio im zweiten und dritten Act dargestellt, bei Angelo aber, den Cinthio über das Urtheil nur in großen Schrecken gerathen läßt, die Reue und die Fassung beim Todesurtheil beibehalten, worauf wir weiter unten noch zurückkommen werden.

Die endliche Begnadigung des Statthalters wird in Whetstone's Darstellung nur durch Andrugio-Claudio herbeigeführt, welcher von der Verurtheilung gehört hat, und in der Verkleidung eines Eremiten unter den trostsprechenden geistlichen Vätern der Hinrichtung beizuwohnen sich anschickt, ursprünglich in der Absicht, sich am Tode seines Feindes zu weiden, was vom Novellisten sonderbarer Weise

Bevor wir nun nach dieser Betrachtung der Quellen, aus welchen Shakespeare seine wunderbare Dichtung geschöpft, näher auf die geistige Bedeutung derselben eingehen, wollen wir wieder, wie beim Kaufmann von Venedig, eine kurze Ueberschau der bisher darüber von den bedeutenderen Auslegern gegebenen Erklärungen halten. Im Ganzen haben fast alle den hohen Werth des vorliegenden Dramas in Bezug auf seinen Gedankeninhalt anerkannt und mit Recht den beim größeren Publikum fehlenden Erfolg desselben in dem ungünstigen, der poetischen Bearbeitung widerstrebenden Stoff gesucht.

Schlegel [1]) meint den Sinn des Dramas in dem Triumph der Gnade über die strafende Gerechtigkeit zu finden, da kein Mensch sicher genug vor Fehltritten sei, um sie an anderen rügen zu können, Gervinus [2]) in ähnlicher Weise darin, daß nicht die eifrige Gerechtigkeit die wahre Gerechtigkeit sei, sondern jene umsichtige Billigkeit, die weder die Gnade noch den strengen Buchstaben des Gesetzes ausnahmslos walten und die Strafe nicht Maß für Maß, sondern mit Maß verhängen lasse. Zugleich dehne das Stück die von Shakespeare so oft geäußerte Lehre vom Maßhalten auf alle Verhältnisse aus und rufe von jedem Extreme im Guten und Bösen ab. So sehr wir diese Erklä-

---

mit einem „göttlichen Antrieb der Seele, welche uns in guten Dingen leitet, wie das Fleisch im Bösen" in Verbindung gebracht wird. Da er aber die Trauer seiner Schwester bemerkte, — wird weiter erzählt —, beschloß er aus Liebe zu dieser mit Gefahr seines eignen Lebens einen Versuch zur Rettung des Statthalters zu machen. Er bat den König auf den Knieen, dem Verurtheilten um seiner Reue Willen zu verzeihen und als der König dies für unmöglich erklärte, wenn nicht Andrugio wieder ins Leben käme, enthüllte er sich und erzählte seine eigne Rettung. Der König verzieh hierauf dem Promos, und ließ ihn sogar im Amt in der nicht grade königlichen Erwägung, „daß es für die Bürger besser sei, ihren alten bösen, aber nun reuigen und gebesserten Statthalter zu behalten, als es mit einem neuen zu versuchen, dessen Charakter noch unbekannt war." Auch Andrugio wurde begnadigt, unter der Bedingung, daß er seine Polina (Julia) heirathete und Alle sahen ihres Herzens Wunsch erfüllt.

Bei Shakespeare ist die Begnadigung Angelo's ebenfalls, doch in andrer Art durch die Erhaltung Claudio's motivirt. Claudio wird zum Schluß zwar ebenfalls in einer unkenntlichen Verhüllung vorgeführt, die Verkleidung als Mönch ist aber beim Herzog selbst angewendet.

1) A. W. v. Schlegel, über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1807. 3. Theil, S. 110.

2) Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849. Bd. 3, S. 157.

rungen an sich gelten lassen können, so ist der Gedankeninhalt des Stücks damit doch nicht entsprechend und dem Umfange nach richtig bezeichnet, da dem Maßhalten nicht ein so weiter und ausschließlicher Spielraum im Stücke gegeben ist, dagegen mit der „Gerechtigkeit und Gnade" dem Ideenkreise desselben etwas zu enge Grenzen gesteckt sein würden.

Ulrici[1]) faßt die Idee des Stückes ebenfalls zwar nicht unrichtig, aber nicht in dem vom Dichter bezeichneten vollen Umfange und der von ihm angedeuteten Richtung auf das öffentliche Leben auf. Er sagt ganz richtig, aber nicht den Gegenstand erschöpfend, daß strenge Tugend und Sittlichkeit zwar Zweck des Lebens seien, daß sie aber nur durch die umfassende, mit wahrer Humanität zusammenfallende Liebe dauernden Werth und Bestand haben können.

Kreyssig[2]) findet, daß die Handlung sich wesentlich um die Berechtigung des zwingenden und strafenden Gesetzes und seiner Vertreter auf dem Gebiete der Sitte bewege, und hat damit wenigstens am richtigsten den unserm Stücke vor allen andern grade eigenthümlichen Gedankeninhalt bezeichnet. Doch möchten wir versuchen, denselben noch vollständiger und nach verschiednen Richtungen hin genauer zu bezeichnen, als dies in der sonst klaren und dankenswerthen Ausführung Kreyssigs geschieht.[3])

Daß es sich in Maß für Maß ganz besonders um Handhabung der Gerechtigkeit handelt, dürfte von vornherein klar und schon im Titel angedeutet sein. Es ist aber nicht blos die Rechtspflege, sondern dieselbe im Zusammenhang mit andern Regierungsfunctionen, also gewissermaßen die Kunst des Regierens im weitern Sinne dargestellt und wir können daher, sonderbar genug, schon im ersten Verse des Stückes dessen Gedanken ausgesprochen finden und das grade in derjenigen Richtung und Vollständigkeit, welche wir in den obigen Auslegungen vermißt haben, in den Worten nämlich:

Das Wesen der Regierung zu entfalten.

---

1) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. 2, S. 375.

2) F. Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1860. Bd. 3, S. 389.

3) Franz Horn können wir hier nicht als Erklärer aufführen, da er nur eine im Einzelnen manchmal ansprechende, manchmal durch barocke Einfälle ergötzliche Exposition des Stückes und Schilderung der einzelnen Charaktere giebt, nicht aber einen das Ganze durchdringenden Gedanken bezeichnet, wenn er auch alles in dem Stück, Scenen und Charaktere, als vortrefflich erhebt und gelegentlich als für das Ganze nothwendig bezeichnet.

Selbstverständlich haben wir keine vollständige Darstellung oder Anweisung, wie man gut regiert, zu erwarten und jene Beziehung müßte daher viel zu weit erscheinen, aber in den folgenden Versen (I, 1, 10) wird einerseits angedeutet, daß jene Worte nicht müßig und zufällig sind und es wird zugleich dem Gedanken des Stückes näher getreten in folgendem Satze:

> The nature of our people,
> Our cities institutions, and the terms
> For common justice, you 're as pregnant in,
> As art and practice has enriched any
> That we remember. [1])

Uebersetzt man terms nicht nach Blackstone mit „technischen Rechtsausdrücken", was hier wie eine Plattheit und Absurdität aussehn würde, sondern, wie es wohl richtig ist, mit „Grenzen für die Handhabung des Rechts" [2]), so wäre schon in dieser Stelle auf die Grenzen hingedeutet, welche das Recht gegenüber dem Charakter der Unterthanen und den Institutionen derselben innehalten soll, also auf die schon oben beim Kaufmann von Venedig erörterte Natur des Rechtes als eines aus der Ueberzeugung des Volkes hervorgewachsenen und im organischen Zusammenhang mit den ganzen Zuständen und Bedürfnissen der Staatsbürger stehenden. Diejenigen Grenzen des Rechtes, auf welche es hier besonders ankommt, sind, wie der ganze Inhalt des Stückes ergiebt, die gegen die Willkür des Privatmanns in Bezug auf die Sittlichkeit gesteckten und es wird sich daher hier in erster Reihe um den Einfluß handeln, welchen das Recht auf

---

1) In der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung:

> Unsers Volkes Art,
> Der Stadt Gesetze wie des ganzen Staats
> Gemeines Recht habt Ihr so wohl erforscht,
> Als Kunst und Uebung irgend wen bereichert,
> Den wir gekannt.

2) Al. Schmidt und Bodenstedt übersetzen die fraglichen Worte ebenfalls, wie Schlegel, mit „städtischem und gemeinem Recht", was jedoch dem englischen Text nicht genau entspricht, indem dabei einerseits der Ausdruck terms nicht berücksichtigt erscheint, andrerseits institutions „auf den Zustand" in weiterem Umfange als in Bezug auf das Recht deutet. Da immer blos von Wien als Stadt wie Staat die Rede ist, so erscheint überdies eine solche Gegenüberstellung von so zu sagen Stadt- und Landrecht nicht gerechtfertigt, obgleich Shakespeare bei solchen Erörterungen auf die Situation oft auch gar keine Rücksicht nimmt.

die Sittlichkeit der Menge haben soll und haben kann, ferner umgekehrt, wie ebenfalls der Gang der Handlung und die Behandlung der Hauptcharaktere, namentlich des Angelo ergiebt, um den Einfluß, welchen die Sittlichkeit des Einzelnen auf das Recht und seine Handhabung hat. In der letzteren Hinsicht gewinnen besonders die am Schluß des dritten Acts mit offenbarer Absicht und ohne sonstige Veranlassung in der auffälligen, in diesem Stück wenigstens ganz einzeln stehenden Form eines Chores eingelegten Worte des Herzogs ihre Bedeutung:

> Wer führen will des Himmels Schwert,
> Sei, so wie streng, auch rein bewährt;
> Muß in sich die Richtschnur sehn,
> Stehn mit Huld, mit Tugend gehn;
> Nicht auf Andre bürden mehr,
> Als ihm selbst zu tragen schwer.
> Schande dem, der tödtlich schlägt
> Unrecht, das er selber hegt!

Wie hat nun aber, so fragen wir, Shakespeare die Grenzen des Rechts in jener Richtung bestimmt? Anscheinend hat er dem „alles bauenden" Recht sehr enge Grenzen gesteckt und es sieht beinah so aus, als wenn dasselbe bei ihm ziemlich schlecht wegkäme und sich nach allen Richtungen hin als unwirksam erwiese. Suchen wir zunächst nach den Grenzen, welche er dem Recht in Ansehung der Einwirkung auf die Sittlichkeit hat ziehen wollen, so müssen wir erklären, daß uns in der Dichtung ein positives Resultat darüber nicht gegeben ist, wohl aber ein negatives. Es wird zur Anschauung gebracht, daß namentlich da, wo auf die Sittlichkeit gewirkt werden soll, ein starres Festhalten am Gesetz und ein ganz consequentes Durchführen desselben für das Ganze, wie für den Einzelnen nicht ersprießlich, überhaupt nicht möglich ist, daß auch auf dem Boden des Rechtes das Maßhalten und die Rücksichtnahme sich geltend machen muß. Wie im Kaufmann von Venedig, nur mit noch größerem Nachdruck und in mehr mannigfacher Anwendung, wird also die Gnade und Menschlichkeit, die christliche Liebe und Humanität dem Recht und namentlich der ganz einseitigen Durchführung desselben gegenüber gestellt. Dabei kommen zwar jene früher behandelten Gedanken vom Scheinwesen und Maßhalten auch wieder allenthalben zum Ausdruck, doch ist es in erster Reihe jene Stellung des Rechts zur Sittlichkeit, nach welcher die ganze dichterische Schöpfung gestaltet erscheint.

Nach diesem Gesichtspunkte sind daher auch die Charaktere des Stückes, zu deren Betrachtung wir nun übergehen wollen, gezeichnet und geordnet und unter sich, besonders mit dem Charakter des Angelo in Contrast gesetzt. Die Personen des Dramas erscheinen demzufolge zunächst in zwei Gruppen getheilt, in die Regierenden und deren Werkzeuge und Beamte, und in die Regierten, an welchen das Recht geübt wird. Als dritte Gruppe stehen ihnen dann noch in größerer Entfernung einige auf dem so zu sagen neutralen Boden des Klosters befindliche Nebenpersonen gegenüber, welche hier und da ohne eignes Interesse die Handlung vermitteln helfen.

Gleichsam über diesen Gruppen steht Isabella, jedenfalls der vollkommenste und idealste Charakter im ganzen Stück. Daß hier, wo es sich um das Regieren handelt, wie im Kaufmann von Venedig grade ein weiblicher Charakter die Vollkommenheit repräsentirt, ist auffällig genug. Schon Gervinus ist dadurch zu der Bemerkung veranlaßt worden, daß Shakespeare in jener Zeit weibliche Charaktere im Ganzen vollkommner gebildet habe, als wenn er das Weib aus besserem Stoff geformt gehalten hätte als den Mann.

Isabella hat im Ganzen dieselben Vorzüge wie Portia, tiefes Gefühl, überlegenen Verstand und energischen Willen, auch dieselbe siegende Beredtsamkeit, ein Beiwort, welches wir immerhin brauchen können, wenn auch Beide gegen solche Hartköpfe wie Shylock und Angelo grade mit ihrer Beredtsamkeit nicht viel ausrichten. Isabella zeigt ferner eine selbstverläugnende Großmuth, welche wir Portia zwar ebenfalls zutrauen mögen, doch giebt dieser die Situation keine Gelegenheit, solche zu entfalten. Aber die Verbindung und Mischung dieser gleichen Grundelemente des Charakters ist bei Portia und Isabella eine sehr verschiedene, so daß wir ein ganz abweichendes Gesammtbild erhalten. Namentlich ist Isabella, wie Mrs. Jameson [1]) bemerkt, durch eine vestalische Würde und Reinheit vor Portia ausgezeichnet und darum weniger anziehend, aber mehr imponirend als diese. Diese Verschiedenheit ist auch wesentlich durch die Situation Beider hervorgerufen; Portia von allen Reizen des irdischen Besitzes, von der südlichen Ueppigkeit des schönen Belmont umgeben, ist mehr

1) Mrs. Jameson, Shakespeare's Frauengestalten, übersetzt von Levin Schücking. Bielefeld 1840. S. 52.

empfänglich für fröhlichen Lebensgenuß, Isabella hat ohne solche Umgebung ihren ganzen Sinn auf sittliche Vervollkommnung und nach oben gerichtet, sie will daher in das Kloster gehen, dessen Regeln ihr nicht streng genug sind. Dabei entspricht diese freiwillige Beschränkung Isabella's dem willigen Unterwerfen Portia's unter die väterliche Bestimmung, so daß wir bei Ersterer diesen scheinbar unnöthigen Umstand gewiß in dem schon oben bei Portia angedeuteten, auch in unserem Stück mehrfach und deutlich betonten Sinne aufzufassen haben, daß das Glück des Menschen mehr in der Beschränkung als in der Ungebundenheit liegt.[1]) Uebrigens ist auch die herrschende Sittenlosigkeit für Personen, wie Isabella, ein ausreichendes Motiv zur Wahl des klösterlichen Lebens. Wie Portia hat auch Isabella sprudelnden Witz und Sinn für Scherz, doch erscheint solcher, ihrem klösterlichen Beruf angemessen, sehr im Hintergrund ihres Wesens und ohne den Muthwillen Portia's. Isabella würde sich ebenfalls in die verschiedensten Lagen des Lebens finden und findet sich in

---

1) Für die Erscheinung Isabella's als Nonne ist auch ein äußerer Grund angegeben worden, doch erscheint dies als reine Hypothese. Nach F. W. Fullom (history of W. Shakespeare, with new facts and traditions. London, Saunders 1864. S. 4) soll eine Isabella Shakespeare, eine ältere Anverwandte des Dichters, welche Priorin in Wroxhall gewesen, Veranlassung zu dem Namen und Stand der Heldin unseres Dramas gewesen sein, indem Shakespeare damit seiner Verwandten gleichsam habe ein Denkmal setzen wollen. Ein derartiges Anbringen seiner Angehörigen sieht jedoch unserm Dichter gar nicht ähnlich, jedenfalls würde er der so wesentlichen Figur der Isabella um einer solchen Reminiscenz willen nicht den geistlichen Stand beigelegt haben, wenn es nicht zugleich ein dichterisches Motiv abgeben sollte. Der Name Isabella ist vielmehr offenbar, wie bereits (S. 124. 135) erwähnt, aus Whetstone herübergenommen.

Noch abenteuerlicher ist die Erklärung Herauds (Shakespeare. His inner Life as intimated in his Works. London 1865), welcher in Isabella überhaupt eine Allegorie der Kirche sieht, die in Maß für Maß in mehrfachen Beziehungen zum Staat dargestellt sei. Zuerst stehe ihr Angelo als Staat, der die Kirche zu verderben suche, gegenüber (S. 287), woraus sich die fruchtlosen Bemühungen erklärten, den Staat, wie es im Stück gezeigt sei, nach alten Gesetzen zu regieren. Dann erfolge die glückliche Vereinigung von Staat und Kirche in der Verbindung des Herzogs mit Isabella, zugleich sei damit eine Hindeutung auf Luthers Heirath mit einer frühern Nonne gegeben. Nach einer andern von Heraud aufgestellten Allegorie (S. 486 in einem als Appendix in jenes Buch aufgenommenen frühern Aufsatz — vielleicht einer Jugendarbeit?) soll Angelo „zweifellos" den Pabst und der von ihm regierte Staat die Kirche darstellen.

die ihr widerstrebendsten Situationen bei der Intrigue mit Angelo, sobald es einen guten Zweck zu erreichen gilt, und so wie sie im Kloster sich wohl fühlt, folgt sie auch willig dem Ruf auf den Thron. Vor allen Dingen ist es die innere Wahrhaftigkeit, welche sie wie Portia auszeichnet und vermöge deren sie in den stärksten Gegensatz gegen das vom Dichter bekämpfte Scheinwesen tritt. Dennoch bedenkt auch sie wie Portia, so peinlich und lästig es ihr auch ist, sich nicht, auch einmal einen falschen Schein anzunehmen, sobald es ohne Gefahr für die Sittlichkeit geschehen kann und sobald ein guter Zweck damit erreicht werden soll.

Zu dem vollendeten sittlichen Ideal, welches in Isabella gezeichnet ist, steht nun in scharfem Gegensatze der Mann, welcher als ein solches Ideal ebenfalls gelten möchte, aber nur durch äußere Mittel dahin zu gelangen sucht. Er hat bei allen guten Anlagen und aller ernstlichen Arbeit an seiner Ausbildung nur nach äußerer Ehre, äußerem Schein der Tugend, äußerer Geltung der Person gestrebt, die natürlichen Triebe unnatürlich unterdrückt und ist so ein äußerlicher Mustermensch geworden, dessen Werth sich bei der Prüfung als innerlich hohl und unhaltbar erweist, so daß er sowohl als Mensch wie als Staatsmann und namentlich in seiner Stellung zur Gerechtigkeit schmählich zu Fall kommt. Es fehlt ihm ganz besonders die wahre Liebe zur Tugend um ihrer selbst willen und die echte Menschenliebe. Wie sich bei Shylock derselbe Mangel in herzlosem Egoismus und Habsucht, so zeigt er sich bei Angelo in herzloser Unduldsamkeit und pharisäischer Selbstüberhebung. In der That giebt uns der Dichter in ihm das vollständige Bild eines Pharisäers mit allen Zügen, womit dasselbe in unseren Evangelien ausgestattet erscheint und daß Shakespeare namentlich auch an den biblischen Charakter dieser allerdings nicht aussterbenden Menschenklasse gedacht hat, dürfte schon aus den vielen Anklängen, welche dieses Drama mehr als irgend ein Werk von ihm an das neue Testament aufweist, hervorgehn. Sogar die Handlung unseres Dramas erinnert an einzelne von Christus aufgestellte Gleichnisse, z. B. das von den Weingärtnern, von den Knechten, die mit ihrem Pfunde wuchern sollten (Matthäus 25 v. 14, 21 v. 33. Lucas 19 v. 12, 20 v. 9).

Mit Zeichnung des Angelo-Charakters hat Shakespeare nun auch seine Polemik gegen das damals beginnende finstre und

unduldsame, ebenfalls im Aeußern auf der Bibel fußende Wesen der Puritaner verbunden. Vor allen Dingen ist es das starre und rücksichtslose aller Gnade abholde Hängen am Buchstaben des Gesetzes, worin sich der Pharisäismus Angelo's zeigt und wodurch die Bahn zur Entwickelung der humanen Ansichten des Dichters über die Rechtspflege eröffnet wird. Dann macht sich allenthalben, neben dem Pochen auf die eigne Fehlerlosigkeit, der Mangel an Schonung und an jeder selbst gesetzlich zulässigen Rücksicht, das eifrige Streben nach Bestrafung Andrer geltend, sogar das Bemühen, Andere in der Rede zu fangen, ist (in II, 4, 51) dem Pharisäer des Evangeliums nachgebildet. So ist Angelo bei all seinen Gaben, da ihm die Liebe fehlt, eben nur gleich dem tönenden Erz und der klingenden Schelle und gleicht, wie die Pharisäer, den übertünchten Gräbern, weil er nur den todten Buchstaben, nicht den lebendigen Geist vom Gesetz Gottes, wie dem der Menschen, das ja doch auf jenem beruhen soll, erfassen konnte.

Bei all dem Widerwillen, welchen die innerlich wahre und menschenfreundliche Natur Shakespeare's gegen jeden Pharisäismus empfinden mußte, hat er seine Polemik dagegen sehr wenig wiederholt und Charaktere, welche denselben repräsentiren, doch nicht wieder gezeichnet, auch das puritanische Unwesen im Uebrigen nur sehr nebenbei und an wenigen Stellen gegeißelt.[1]) Da

---

1) Die einzigen Stellen in Shakespeare, in denen die Bezeichnung Puritaner vorkommt, sind folgende:

Pericles IV, 5, 10.

Die Kupplerin sagt (von Marina, welche sie zur Unzucht verführen will)
— — dann kommt sie mir mit ihren Einreden, ihren Gründen, ihren Hauptgründen, ihren Gebeten, ihrem Niederknien, daß sie aus dem Teufel einen Puritaner machen würde, wenn er mit ihr um einen Kuß dingen wollte.

Ende gut Alles gut (I, 3, 55).

Narr.

Wären die Leute nur zufrieden, das zu sein, was sie einmal sind, so gäbe es keine Scrupel in der Ehe: denn Charbon, der junge Puritaner, und Meister Poysam, der alte Papist, wie verschieden ihre Herzen auch in der Religion sind, so läuft's doch mit ihren Köpfen auf Eins hinaus; sie können sich mit ihren Hörnern knuffen, so gut, wie irgend ein Bock in der Heerde.

Derselbe (I, 3, 97).

Zwar ist Ehrlichkeit kein Puritaner, aber dennoch soll sie diesmal kein Aergerniß geben, und den weißen Chorrock der Demuth über dem

wir die eigentlich bewußten Heuchler und Intriguanten, wie Richard III., hier in keine Parallele stellen können, denn Angelo ist von Hause aus wenigstens nicht mit Absicht Heuchler, sondern täuscht sich, wie Shylock, selbst über seinen Werth[1]), so sind es eigentlich nur der König von Navarra und seine Genossen in der verlornen Liebesmühe und Malvolio in Was Ihr wollt, welche, und auch nur in gewissen Beziehungen und auf dem Boden reiner Komik, als die Seitenstücke Angelo's erscheinen können. Jener hat mit Angelo nur die bei ihm auch nur vorübergehende und nicht recht ernstliche einseitige Abwendung vom Leben, ebenfalls in einer, doch dem Grade nach sehr verschiedenen Selbsttäuschung und das übertriebne Studiren, Fasten und Kasteien gemein, Malvolio die Selbstüberhebung und die Unduldsamkeit gegen die Lust anderer, sowie den gänzlichen Mangel an Humor. Es paßt hiernach auch auf Angelo, den Mann, der um seinen

---

schwarzen Priesterkleide ihres unmuthigen Herzens (of a big heart) tragen.

Was Ihr wollt (II, 3, 151).

Maria. Nun Herr, er (Malvolio) ist manchmal eine Art von Puritaner.

Junker Christoph. O, wenn ich das wüßte, so wollte ich ihn hundemäßig prügeln.

Junker Tobias. Was? weil er ein Puritaner ist? Deine wohl erwogenen Gründe, Herzensjunker?

Junker Christoph. Wohl erwogen sind meine Gründe eben nicht, aber sie sind doch gut genug.

Maria. Den Henker mag er ein Pietist (the devil a Puritan that he is), oder sonst etwas anderes auf die Dauer sein, als Einer, der den Mantel nach dem Winde hängt.

Wintermärchen (IV, 3, 44).

Der junge Schäfer (als Clown bezeichnet).

— — immer drei singen einen Canon und herrlich; freilich sind die meisten Tenor und Baß, nur ein Puritaner ist darunter, und der singt Psalmen zum Dudelsack.

Außer diesen Stellen lassen sich noch viele auffinden, in denen Shakespeare seinen Spott über die Puritaner, ohne sie zu nennen, in verschiedenen Graden von Scherz und Ernst ausgießt, wovon hier nur, nebst den oben im Text hervorgehobenen, auf die folgende aus Timon von Athen aufmerksam gemacht werden mag (III, 3, 33):

Wie tugendhaft strebte der Lord, um gottlos zu sein; denen gleich, die mit inbrünstigem Religionseifer ganze Königreiche in Brand stecken möchten.

1) Vergl. darüber die Quelle S. 128 und Anmerk. 4.

Leumund so ängstlich besorgt war, das was Olivia ihrem Haushofmeister sagt (I, 5, 97):

„O Ihr krankt an der Eigenliebe, Malvolio, und kostet mit einem verdorbenen Geschmack. Wer edelmüthig, schuldlos und von freier Gesinnung ist, nimmt diese Dinge für Vögelbolzen, die Ihr als Kanonenkugeln ansehet.

und ebenso wie Malvolio kann Angelo zu den Leuten gerechnet werden, die, weil sie tugendhaft sind, aller Welt den Wein und den Kuchen verbieten möchten (Was Ihr wollt, II, 3, 123). Alle drei Pharisäer — der König ist nur ein beginnender — kommen auf dem Gebiet der Liebe freilich in sehr verschiedner Art zu Fall und die Liebe ist es auch, allerdings die Liebe im höhern Sinne, vor welcher aller Pharisäismus nicht Stand hält, wie denn auch grade den Pharisäern das Wort entgegengehalten worden ist, daß das Gebot von der „Liebe zum Nächsten" dem vornehmsten Gebot, dem der Liebe zu Gott gleichsteht.[1])

Der Herzog ist namentlich in Bezug auf diese Duldsamkeit und Humanität das stärkste Widerspiel zu Angelo, seine Milde und Menschenliebe steht im größten Contrast zu Angelo's Härte. Er ist ein Feind aller äußern Ostentation, liebt den Zudrang des Volks nicht, selbst mäßig und keinen Freuden hingegeben, wie Angelo, sieht er doch Andre gern froh. Er ist mehr Denker und Beobachter, als Freund energischen Handelns, und gefällt sich mehr im Ausspinnen einer Intrigue als im raschen Einschreiten. Ein vollkommnes Ideal können wir in ihm vermöge dieser besonders für einen Herrscher nicht ganz passenden Eigenschaften nicht erblicken, er ist auch im Verhältniß zum Staat mit den entgegengesetzten Mängeln behaftet wie Angelo; wo dieser ein eifriger Streber ist, zieht sich der Herzog zurück, wo jener durch zu große Strenge, schadet dieser durch zu große Milde dem Gemeinwesen. Er hat, wie Antonio der Portia gegenüber, gegen Isabella gehalten, fast etwas zu Weibliches, wie er überhaupt in den hervorgehobenen Eigenschaften manche Aehnlichkeit mit Antonio hat, sogar mit Hamlet, nur erscheint des Letzteren Individualität schon vermöge der tragischen Conflicte, in welche er gestellt ist, ganz anders gestaltet, und in ihren einzelnen Zügen bedeutsamer hervorgehoben.

Mit ähnlichen Vorzügen wie der Herzog und in mehr unmittelbarer Art als Gehülfe in der Regierung ist dem strengen

---

1) Matthäus 22 v. 39.

Herrscher Angelo Escalus entgegengesetzt. Er hat dieselbe Milde und Menschenfreundlichkeit und dieselben humanen Grundsätze wie der Herzog und verwaltet danach sein Amt, sucht auch Angelo dazu zu stimmen, aber vergebens. Wo sich Angelo hochmüthig von dem niedern Volk abwendet, verkehrt Escalus mit Geduld und Herablassung mit demselben und weiß die unerfreulichen Aufgaben des Amtes gelegentlich durch einen Scherz zu würzen. Er zeichnet sich durch einen gutmüthigen Humor aus, von welchem Angelo keine Ader hat. Es ist ein kleiner, aber für den Pharisäer Angelo höchst charakteristischer Zug, daß dieser als das Verhör in der ersten Scene des zweiten Acts weitläufig zu werden anfängt, und er aus der Anklage Ellbogens nicht gleich klug werden kann, die Geduld verliert und die Fortführung der Sache an Escalus überläßt, indem er nur die Hoffnung ausspricht, daß Grund gefunden werde, um Alle zu peitschen. Es zeigt sich also als Folge der stolzen Ueberhebung und jenes schon das Schlechte voraussetzenden Uebelwollens, daß solche Pharisäer schon in der unbedeutendsten Amtshandlung die ersten Anforderungen der Gerechtigkeit [1]), welche sie so streng zur Geltung bringen wollen, selbst auf das gröbste verletzen. Es ist damit jener Uebermuth der Aemter gekennzeichnet, der auch im Hamlet und anderwärts von unserm Dichter beklagt wird und der seiner auf dem Boden reinster Humanität stehenden Natur so sehr widerstreben mußte.

In ähnlichem Gegensatz wie Escalus steht auch der Schließer zu Angelo, einerseits in niedrigerer Sphäre, andrerseits noch in höherem Maße, insofern bei ihm vermöge seiner Stellung und seines fortwährenden Verkehrs mit Uebelthätern eine gewisse Strenge und ein verhärtetes Gemüth vorausgesetzt werden können, weshalb auch der Herzog von ihm sagt (IV, 2, 88):

> Der Mann ist mild! Und selten, daß geneigt
> Der harte Schließer sich dem Menschen zeigt!

Uebrigens hat Shakespeare unter den vielen Gefängnißwärtern, welche bei ihm vorkommen, wol Humoristen, wie in Cymbeline, aber keinen einzigen entschieden harten Mann gezeichnet. Aus Menschenfreundlichkeit und mit eigner Gefahr handelt der Schließer

1) Schon in Jesus Sirach (10, v. 7. 8) ist für die Obrigkeit vorgeschrieben: „Verdamme Niemand, ehe Du die Sache zuvor erkennest, erkenne es zuvor, und strafe es dann. Du sollst nicht urtheilen, ehe Du die Sache hörest, und laß die Leute zuvor ausreden.“

unseres Stückes sogar gegen seine Instruction, wo Angelo mit voller Gesetzlichkeit die Menschlichkeit walten lassen könnte und doch lieber dem Gesetz seinen Lauf läßt.

Der Constabel Ellbogen soll in seiner Amtsthätigkeit offenbar Angelo's ganze Regierung parodiren. Wie Angelo in aller seiner Weisheit, so geht Ellbogen in seiner Dummheit fehl, ohne daß er es weiß. Schon in seinem verkehrten Gebrauch der Worte und in seiner Sprache ist er ein Gegenbild von Angelo's verkehrter Handhabung der Gerechtigkeit. Er spricht dies gewissermaßen bald im Anfang selbst aus, indem er sagt:

„Ich stütze mich auf die Gerechtigkeit, Herr, und bringe hier zwei notorische Beneficanten."

Auch daß es in seinem eignen Hause nicht richtig bestellt ist, indem seine Frau einen ziemlich verdächtigen Verkehr mit den von ihm so heftig verfolgten Uebelthätern unterhält, soll ihn in eine ihm noch vortheilhafte Parallele zu Angelo stellen, der sogar selbst die Sünde thut, die er bei Andern straft. Ebenso ist die unzuverlässige Stellvertretung Angelo's darin parodirt, daß Ellbogen, gewiß der ungeeignetste, für ein Stück Geld die Amtsführung für andere ernannte Constabler zu übernehmen pflegt, vielleicht auch noch darin, daß der Scharfrichter, der letzte der hier dargestellten Organe der Regierung, den Kuppler zum außerordentlichen Gehülfen bekommt. In dem Dünkel des Scharfrichters auf sein sonst von aller Welt verachtetes Amt und Gewerbe, welches er als ein Mysterium bezeichnet (IV, 2, 30), findet dann wieder die Ueberhebung Angelo's, sein Amtsstolz ein weiteres scherzhaftes Gegenbild, vielleicht soll auch des Herzogs Zurückziehn und geheimes Wirken damit persiflirt werden. Bei alle dem ist der Scherz mit dem mystery, welcher sich bei den Dieben im Timon (IV, 3, 459) in ähnlicher Art wiederfindet, nicht recht treffend und verständlich, er beruht wol besonders darauf, daß die Malerei, als eine überlieferte Kunst voll geheimer Geschicklichkeit, mit dem von den schlechten Weibsbildern geübten, vom Dichter so oft angegriffenen Schminken identificirt wird.

Die Personen der zweiten Hauptgruppe, der Regierten, sind ebenfalls auch im Einzelnen in allerlei gegensätzlichen Bezug zu Angelo gesetzt. Da es sich hier namentlich um die Ausschreitungen der Geschlechtsliebe handelt, sind in ihnen, außer Bernardin, lauter solche, die sich in dieser Beziehung vergangen haben, in verschiedner Abstufung dargestellt.

Zunächst Claudio und Julia, die edelsten davon, welche hauptsächlich durch Liebe zur Sünde gebracht worden sind und ihren Fehler bereuen. Sie haben nur die Rechte der Ehe vorweg genommen und der Aufschub ihrer Verbindung ist durch einen Grund entschuldigt, der sie in den günstigsten Gegensatz zu Angelo stellt. Sie haben nämlich die Vermählung nur verzögert und wollen unter sich, nur nicht vor den Augen der Welt, als Gatten gelten, da sonst die Mitgift Julia's auf dem Spiele stände, während Angelo seine Verlobung aufgelöst hat, weil seiner Braut die Mitgift verloren gegangen war. Dabei hat Angelo den für ihn ebenfalls charakteristischen, aber offenbar fingirten Grund angegeben, daß er nachtheilige Entdeckungen über die Ehre seiner Verlobten gemacht habe. Claudio hat also mit den ehrlichsten Absichten gefehlt und nur den natürlichen Trieben zu sehr nachgegeben, während Angelo diese zu sehr unterdrückt und die äußere Tadellosigkeit zum Vorwand für eine Schlechtigkeit genommen hat. Ferner erscheint Claudio in einer lebhaft empfindenden Natur wechselnden Eindrücken sehr zugänglich, und bildet auch so den Gegensatz zu der starren Unbeweglichkeit Angelo's. Es zeigt sich dies namentlich in der Scene, in welcher er bald mit Fassung, bald mit Verzweiflung dem Tod entgegensieht und das Leben selbst mit der Schande der Schwester erkaufen will. In dieser Hinsicht fällt also der Vergleich zum Vortheil Angelo's aus, da dieser, als er sich entlarvt sieht, den Tod der Schande vorzieht. Freilich ist er hierbei noch nicht besonders heroisch aufzufassen, da eben die Grundlage seines ganzen Daseins, der gute Schein vernichtet worden ist und er vorläufig ohne allen Halt dasteht.

Eine viel tiefere Stufe als Claudio nimmt der Gewohnheitssünder Lucio ein, welcher seinen sinnlichen Neigungen ganz den Zügel hat schießen lassen. Er ist im Grunde genommen wie Claudio eine gut geartete Natur, fähig zu edleren Empfindungen, aber das Laster hat die bessern Eigenschaften verwischt und er hat dadurch auch, wie dies bei solchen Menschen vorkommt, an seinen intellectuellen Fähigkeiten, an seinem Urtheil z. B., Einbuße erlitten. Die Liebe hat keinen veredelnden Einfluß, wie bei Claudio, auf ihn geübt und so hat er sich dem Laster widerstandslos in die Arme geworfen, ist ein Genußmensch und Lebemann im schlechtesten Sinne geworden und trägt im Gegensatz zu Angelo, unbekümmert um seinen Ruf, seine tadelnswerthen

Eigenschaften offen zur Schau, nur wo es sich um die nachtheiligen Folgen seiner Fehltritte handelt, weiß er sie, wieder durch die schlechtesten Mittel, von sich abzuwenden und der Gerechtigkeit zu entgehn. Charakteristisch für ihn ist auch sein Urtheil über Andere, namentlich über die Hauptpersonen des Stücks. Claudio ist für ihn das eigentliche Ideal, gegen die Hoheit Isabella's empfindet der Wüstling eine unbegrenzte, wol unwillkürliche Hochachtung, während Angelo grade dadurch zur Sünde verleitet wird. Angelo ist ihm ein unnatürlicher Mensch, eine Art Naturwunder; halb Mensch, halb Fisch und der Herzog ein Duckmäuser. Das heimliche Wesen des Letzteren gilt ihm nur als Deckmantel für schlechte Leidenschaften und so kommt er dazu, die gröbsten Verläumdungen gegen denselben aus bloßer Laune auszustoßen und dieselben dann in jener, den Leuten seines Schlages eigenen Gewissenlosigkeit Anderen unterzuschieben. Es ist weniger die eigentliche Verkleinerungssucht, der Neid, den niedrige Naturen gegen die Höherbegabten zu empfinden pflegen, in Folge dessen sie dieselben, wo es möglich ist, angreifen, es ist vielmehr die wirkliche Voraussetzung schlechter Motive bei Anderen, der Mangel an Werth, welchen er auf die eigne, wie auf fremde Ehre legt, wodurch Lucio zu seinen verläumderischen Reden veranlaßt wird, ferner die durch das Laster herbeigeführte geistige Schlaffheit, vermöge deren er sich nicht die Mühe giebt, eine gründliche Prüfung vorzunehmen. Solche Menschen pflegen eben nur mit dem eignen Maßstab zu messen und danach können sie auch bei Anderen nicht viel Gutes voraussetzen. Uebrigens ist diese zur verläumdeten Person selbst ausgesprochne Verläumdung des Herzogs durch Lucio hauptsächlich wohl um des Bühneneffects willen hereingezogen, da sie mit dem Gedankeninhalt des Stückes wenig in Zusammenhang steht, wenn man nicht annehmen will, daß darin die mangelhafte Gerechtigkeit gekennzeichnet werden soll, welche dem Herrscher von seinen Unterthanen in der Beurtheilung widerfährt, worüber auch in Heinrich V. ausführlichere Betrachtungen angestellt sind (Act 4, Sc. 1).

Ein andrer Sünder ist Schaum, der wieder an Intelligenz tief unter den Vorigen steht und schon durch den Namen und durch das Personenverzeichniß der Folio als alberner Gentleman bezeichnet wird. Als solchen kennzeichnen ihn auch die wenigen Worte, die er spricht, da er nur die Aussagen des Clown zu

bestätigen und auf simple Fragen simpel zu antworten weiß. Er ist offenbar der willenlos Verführte, wozu wohl seine achtzig Pfund Rente Veranlassung gegeben haben mögen. Beim gänzlichen Mangel an geistigem Gehalt weiß er Zeit und Geld eben nicht besser zu verwenden, als an solch unsaubern Orten, wo er betroffen worden ist. Er ist namentlich dem pfiffigen Lucio, der sich der Strafe immer zu entziehen weiß, als der Dumme gegenübergestellt, der bei der ersten besten Gelegenheit auf die geringste Veranlassung hin vor Gericht gestellt wird.

Ziemlich auf der untersten Stufe der dargestellten Sünder stehen die nicht blos gewohnheitsmäßig, sondern auch um des Gewinns und Erwerbes willen, dem Laster ergebenen und dasselbe bei Andern befördernden Personen, die Kupplerin Frau Ueberley und ihr zugleich als Clown fungirender Gehülfe Pompejus. Sie stellen dabei die Ohnmacht der scheinbar so energischen Regierung Angelo's am eindringlichsten dar, da sie, unerachtet der gewaltsamsten gegen sie angewendeten Maßregeln, doch ihr früheres Gewerbe unter anderer Form und Namen, daher um so gefährlicher fortsetzen. Ulrici [1]) mißt dem Clown noch den besondern Charakter bei, daß er dem Laster nur aus Narrheit und aus der damit verbundenen Sorglosigkeit ergeben sei. Doch dürfte der Dichter nicht in dieser Art dem edeln Pompejus einen Milderungsgrund haben beilegen wollen, er ist recht eigentlich Kuppler und nur deshalb Narr geworden, weil er die geeignetste Person schien, diese nun einmal nothwendige Rolle zu übernehmen, welche allerdings auch schon Ellbogen zugetheilt war. Als Narr steht er aber in seiner Anschauung gewissermaßen über den sonstigen Betheiligten und seine Bemerkungen kennzeichnen namentlich den Werth der von Angelo ins Werk gesetzten Maßregeln. Wir dürfen daher solche Ueberzeugungen, die er ausspricht, z. B. daß der Mensch nicht ohne Fehler und Laster sei, nicht, wie Ulrici will, als den persönlichen Charakter des Narren beeinflussend, sondern als dem Dichter selbst beiwohnende und dem ganzen Stück zu Grunde gelegte Gedanken ansehen, welche der Clown nur eben in komischer Weise wiedergiebt.

Um seiner Darstellung von der Wirksamkeit des Gesetzes die weitesten Grenzen zu setzen, hat der Dichter noch den Mörder Bernardino den übrigen Frevlern angereiht, einen Halb-

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 380.

wilden, eine Art moralischen Caliban, der zur Strafe unfähig scheint, weil er in der größten Gefühllosigkeit, auf der tiefsten Stufe der intellectuellen Ausbildung gefrevelt hat, so daß das Gesetz wegen seiner anscheinenden Unzurechnungsfähigkeit nicht zur Anwendung gegen ihn gebracht wird. Vermöge dessen steht er im weitesten Contrast gegen Angelo, der mit den größten Fähigkeiten und dem vollendetsten Bewußtsein sündigt, also auch die Strafe im höchsten Maße verdient. Wie Angelo wird auch er begnadigt und um diese Gnade und christliche Milde im schönsten Lichte zu zeigen, ist offenbar diese scheinbar abschreckende Figur geschaffen worden und es ist unbegreiflich, wie Manche, z. B. Skottowe, dieselbe für eine völlig müßige und ohne jede Rechtfertigung vom Dichter beigefügte erklärt haben.

Es bleibt nun noch Marianna, die weichherzige versönliche Verlobte Angelo's, zu erwähnen. Durch ihre treu ausharrende Liebe zu Angelo wird dessen Persönlichkeit am meisten gehoben, so wie durch sein Benehmen zu ihr vor Beginn des Stücks schon von vornherein der Werth seiner Tugend auf eine ziemlich tiefe Stufe gerückt war. Durch ihre Einschiebung hat Shakespeare dem Stoff der Novelle die größte Härte benommen und wenn er einerseits den Angelo in noch überlegterer Art fehlen ließ als dessen Urbilder in den Quellen, so hat er auch wieder seine Begnadigung durch den Umstand, daß er seine Absicht nicht erreichte, mehr gerechtfertigt.

Ueber die dritte Gruppe der Mönche und Nonnen ist außer dem Obigen nicht viel zu sagen. Das Kloster war allerdings auch für die Zurückgezogenheit des Herzogs ein geeignetes Auskunftsmittel, sonst könnte es auffallen, daß Shakespeare grade Mönche und Nonnen so zu sagen als die Handlanger seiner Darstellung gebraucht oder gemißbraucht hat. Allerdings erscheinen auch sonst bei ihm die Mönche sehr ungeistlich und häufig als die Beförderer und Maschinisten weltlicher Intriguen, doch immer zum guten Zweck und im edeln Sinne, niemals als Intriguanten für Standesinteressen, — wie es im Leben so vielfach der Fall gewesen ist. Das Treiben der Mönche und katholischen geistlichen Orden mag Shakespeare zu fern gelegen haben, und der Katholicismus war damals für die Engländer ein zu überwundener Standpunkt, als daß er nach dieser Seite hin irgend polemisirt hätte. Nur der Ehrgeiz der Priester und Kirchenfürsten und die Intriguen derselben auf dem eigentlichen

Staatsgebiete werden gelegentlich in Gestalten wie Wolsey und Cardinal Winchester, zur Darstellung gebracht.

Die Gegensätze und Vergleichungspunkte in den Charakteren beruhen also, wie aus dem bisher Gesagten erhellen dürfte, hauptsächlich in der Beziehung auf die Handhabung der Regierung, doch wird es keiner nähern Ausführung bedürfen, und es ist gelegentlich darauf hingedeutet, daß auch jene allgemeinen Gedanken vom Scheinwesen und Maßhalten allenthalben und zwar mitunter recht lebendige Verkörperung in den Charakteren erhalten haben.

Betrachten wir nun weiter, in welcher Weise der Dichter auch durch den Gang der Handlung und die darin eingestreuten, in diesem Stücke ganz besonders häufigen und tiefsinnigen Sentenzen seinen oben in allgemeinen Umrissen bezeichneten Gedanken Ausdruck gegeben hat. Wir werden dabei die Haupthandlung von der komischen Nebenhandlung zu trennen haben, da beide in einer Unabhängigkeit neben einander herlaufen, wie sie bei Shakespeare in diesem Grade selten und sonst nur etwa noch in den durch Falstaff und seine Genossen belebten Scenen vorkommt. Die erstere hat fast nur die Entwickelung und Darstellung des Charakters des Angelo zum Gegenstande und das in einer Weise, daß grade diese Hauptperson des Stückes im Grunde genommen ohne Widerstand und Kampf sowohl gegen das eigne Wesen, als gegen die von außen ohne ihr Wissen einwirkenden Personen eine bloße Prüfung über sich ergehen lassen muß. Es wird förmlich mit Angelo experimentirt und fehlt es sowohl von seiner, als von Seiten der andern Personen an jedem bewußten Kampf entgegengesetzter Interessen, wie er eigentlich Gegenstand jedes dramatischen Werkes sein soll. Wir könnten also unser Drama mit weit mehr Recht ein Gedankenschauspiel nennen, als den Hamlet ein Gedanken-Trauerspiel, da in diesem auch äußerlich der Streit feindlicher Interessen immerhin abgespielt wird und zum Austrag kommt. An dem mehr passiven Verhalten der einzelnen Personen in Maß für Maß mag es hauptsächlich liegen, daß dieses Stück so wenig Interesse und Beifall gefunden hat, mehr noch als an dem zu vielen Moralisiren, worin Ulrici den Grund sieht, obgleich zuletzt der Vorwurf zusammenfällt. Es ist eben mehr eine Art Examen, welchem wir beiwohnen, indem wir den Herzog wie einen Maschinisten im Hintergrunde die Handlung leiten und überwachen

sehen, und dabei wissen, daß er volle Macht hat zu jeder Zeit hervorzutreten und Einhalt zu thun oder überhaupt die Dinge nach seinem Willen zu lenken. Andrerseits liegt in dieser Ueberwachung auch wieder der Vorzug, daß die peinlichen und nahezu widerwärtigen Handlungen, welche wir vorgehn sehn, erträglicher gemacht werden, als dies in der Novelle geschieht, so wie auch insbesondere die Intrigue mit Marianna die größte Härte dem Stoff der Quellen benommen hat, immer liegt es aber in der vorgefundenen Erzählung, daß das Drama nicht zu höherer Wirkung zu bringen war. Für uns gewährt dies wieder das Interesse, daß wir deutlich sehen, wie der Dichter durch den Stoff hauptsächlich aus der Rücksicht sich angezogen fühlte, um den bezeichneten Gedanken Form zu geben und sie in einem neuen Charakter noch nachdrücklicher weiter zu bilden. Dabei hat Shakespeare in der That schon durch die Kunst der Composition Erstaunliches geleistet, und in viele einzelne Scenen eine freilich auch schon manchmal durch die Quellen dargebotene dramatische Wirkung gelegt, welche dem Stücke im Ganzen aus dem berührten Grunde eigentlich abgehn mußte.[1])

Seiner berührten Tendenz nach steht unser Drama zugleich auf dem Boden des öffentlichen wie des Privatlebens und es berührt Fragen innerer Politik, sowie sociale Zustände in einer Art, daß wir es auch in die Kategorie der in der neuern Zeit zu größerer Geltung gekommenen Tendenzdramen stellen können.

Den Hintergrund der Handlung bildet ein verdorbener Rechtszustand. Wie schon im Staate Venedig in dem vorher betrachteten Stücke das Recht sich als an einer gewissen Aeußerlichkeit leidend zeigte, so beruhte dasselbe noch weit mehr in dem Wien Vincenzio's auf dem äußern Schein und zwar in doppelter Beziehung. Es stimmte von vornherein nicht mit der Rechtsüberzeugung des Volks, ja nicht einmal mit der menschlichen Natur im Allgemeinen, da es Sünden, die nun einmal mit der letzteren zusammenhängen, auf das Härteste, ja mit dem Tode bestrafte. Es war daher ganz außer Anwendung gekommen, und hatte, wie mehrmals und unter verschiednen komischen Bildern erwähnt wird, nur die Wirkung, daß in Folge desselben

1) In neuerer Zeit ist Maß für Maß in einer vortrefflichen Bearbeitung von Gisbert Freiherrn v. Vincke (als Manuscript zu Freiburg 1871 gedruckt) wieder auf mehreren größeren und mittleren Bühnen zur Aufführung gekommen und zwar, so viel uns bekannt ist, mit gutem Erfolge.

die Achtung davor immer mehr verloren ging (I, 3, 19. I, 2, 171. II, 1, 1. V, 1, 323). Es war also an sich selbst nicht lebensfähig und durch Mangel an Anwendung vollends todt geworden (I, 3, 28).

Der Herzog kann diesen Zustand, den er zum großen Theil seiner Milde und Nachsicht beimißt, nicht mehr ansehn. Er zieht sich daher zurück und übergiebt sein Regiment dem Angelo in der (I, 4) klar ausgesprochenen Absicht, daß dieser den Gesetzen Geltung verschaffe, da es ihm tyrannisch erscheint, wenn er selbst die Laster, die er durch Nachsicht hervorgerufen, nun mit Strenge bestrafen sollte. Dabei hat er noch den Zweck, den Charakter des Angelo, der ihm bereits als ein auf den Schein gebauter (I, 3, 54) erschien, noch näher zu prüfen, auch wol die Wirksamkeit der Gesetze einer umfassenderen Probe und zwar nach der entgegengesetzten Seite hin zu unterwerfen als bisher. Es mag auch die ganze Maßregel von dem beschaulichen Herzog zum Theil um seiner selbst willen gewählt worden sein, damit er einmal vom Geräusch des Hofes sich zurückziehn und ganz der Betrachtung leben, auch sein Reich einmal von einem andern und vielleicht weniger trügerischen Standpunkt aus sehn und beobachten konnte, als von der Höhe des Thrones herab

Das Stück beginnt also damit, daß der Herzog Angelo zu seinem Stellvertreter mit unbeschränkter Vollmacht ernennt und ihm überläßt, nach seiner Einsicht das Gesetz zu schärfen (enforce) oder zu mildern (qualify) (I, 1, 66). Dabei wird die Tüchtigkeit Angelo's ausdrücklich betont und in jenen schönen, an einzelne Bibelstellen [1]) anklingenden Worten (I, 1, 30—41) Angelo erinnert, daß seine Talente, wenn sie einen Werth haben sollten, für Andre angewendet werden müßten, daß er nicht sich für seinen eignen Werth, den Werth für sich verzehren dürfe. Damit ist schon der faule Fleck in Angelo's Wesen bezeichnet, daß er nämlich um des eignen Ehrgeizes willen, nicht in der Hingebung für Andre strebt und handelt. Die Stelle ist eine Hauptstelle für Shakespeare's Anschauung und als solche mußten wir sie schon oben (S. 5) mit einigen ähnlichen Aussprüchen anführen.

Gleich in der zweiten Scene zeigt sich die Amtsthätigkeit des neuen Herrschers und zum Theil auch schon der schlechte Erfolg derselben. Er läßt die Stätten der Unzucht in den Vor-

1) Matthäus 5, v. 14—16. 25, v. 14. 27.

städten vollständig niederreißen — mit demselben, in der oben erwähnten Stelle aus Timon (S. 148 Anm.) bezeichneten blinden Eifer, der aus Frömmigkeit ganze Königreiche in Brand stecken möchte; in der Stadt selbst bleiben dieselben auf die Fürsprache eines weisen Bürgers stehen, zur Aussaat, wie sich der Clown ausdrückt, ein Beleg, daß es auch bei dem strengsten nach Vorschriften eingerichteten Verfahren, wie es Angelo übt, nicht ohne Ausnahme und vielleicht unangebrachte und ungerechte Rücksichtnahme abgeht.

Darauf treten Claudio und Julia auf [1]), welche auf besondern Befehl Angelo's mit großer Ostentation ins Gefängniß geführt werden. Diese Härte und Rücksichtslosigkeit ist wieder ein Zug für das auf das äußere gerichtete Wesen Angelo's, vielleicht soll auch seine auf Abschreckung zielende Rechtsanschauung damit gekennzeichnet sein. Jedenfalls ist nicht die mindeste moralische Einwirkung auf Andre daraus ersichtlich, nur Entrüstung gegen den strengen Herrscher und Theilnahme gegen die Verurtheilten wird dadurch hervorgerufen. Claudio klagt die zu große Freiheit, die sich durch unmäßigen Gebrauch in Zwang verkehre, als die Ursache seiner Haft mit einer Bitterkeit an, welche an die Verurtheilung der Zügellosigkeit in den Sonetten, namentlich in Sonett 129 erinnert, worin ebenfalls das Bild vom vergifteten Köder gebraucht ist.

Im zweiten Act werden nun zunächst gegen Angelo alle die Gründe und Erwägungen geltend gemacht, welche ihn zur Milde stimmen sollten, namentlich wird ihm von Escalus und Isabella auf das Eindringlichste vorgehalten, daß wenn er selbst eine natürliche Anlage zu solchen Fehlern habe, er sie nicht bei Andern strafen könne (II, 1, 8. II, 2, 136); selbst von der lächerlichen und erbärmlichen Seite wird ihm die Ueberhebung des mit kurzer Autorität bekleideten Menschen, der seines gebrechlichen Wesens nicht eingedenk sei (II, 2, 110); gezeigt. Ohne eigentliche wörtliche Reminiscenzen sind hier überall Lehren des Evangeliums auf das Deutlichste paraphrasirt, namentlich: „Richtet nicht, auf daß Ihr nicht gerichtet werdet", „mit welcherlei Maß

1) Aus den Worten des Clown „here" und „there", wie er auf sie aufmerksam macht (I, 2, 118) und daraus, daß Claudio nur für sich spricht, geht hervor, was auch der Situation angemessen ist, daß Claudio und Julia ganz gesondert und in einiger Entfernung erscheinen und daß das ganze Gespräch zwischen Claudio und Lucio nicht in Julia's Gegenwart geführt wird.

ihr messet, wird euch gemessen werden", „was ihr wollt, daß euch die Leute thun sollen, das thut ihr ihnen" (Matth. 7, v. 1—5. 12). Bei Angelo sind aber alle diese Vorhaltungen fruchtlos, ja er will, daß das Gesetz seinen Lauf haben soll, wenn selbst Diebe über den Dieben zu Gericht säßen, und er ruft sogar, wenn er selbst so fehlen sollte, wie der von ihm Verurtheilte, den Tod auf sein eignes Haupt herab (II, 1, 19). Dieselben nicht blos christlichen, sondern auch rein menschlichen Lehren, welchen hier mehr durch die Handlung Ausdruck gegeben ist, hat der Dichter auch anderwärts zum Theil mit großer Bitterkeit und Heftigkeit ausgesprochen, z. B. da, wo König Lear im Wahnsinn gegen den Richter und Büttel eifert (IV, 61, 155), welche Sünden züchtigen, die sie selbst begehen möchten, ferner in Wie es Euch gefällt (II, 7, 64).

Doch ohne Wirkung bleiben die Vorstellungen Isabella's auf Angelo nicht, er sagt selbst (II, 2, 141): „sie spricht und es ist solcher Sinn darin, daß mein Wesen darüber brütet"; sein Geist wird also mächtig angeregt durch die Worte des so ungewöhnlichen und geistig bedeutenden Mädchens, aber auf sein aller Menschenfreundlichkeit baares und in Selbstüberhebung erstarrtes Gemüth machen sie keinen Eindruck, nur seine Phantasie und seine Sinnlichkeit wird dadurch entflammt, welche von Weibern gewöhnlicher Art bisher nie erregt worden war. So verfällt auch er in den Fehler, den er so streng gerügt hatte, und das schneller, als es ihm selbst glaublich ist. Anders als in dieser Art werden wir uns das Verhalten Angelo's nicht erklären können und dasselbe wird uns bei all dem immer noch unverständlich genug bleiben, schon weil das Leben Analogieen dafür zwar vielleicht nicht so selten enthält, aber weil sich solche Fälle, wo sie vorkommen, der Beobachtung zu sehr entziehen. Auch Angelo selbst spricht seine Verwunderung darüber aus, daß grade durch eine solche Heilige er, ein Heiliger — so bezeichnet er sich noch jetzt selber — verführt werde.

Von den bisherigen Auslegern hat Gervinus die Sache sehr klar gefunden, aber zur Erklärung wenig mehr gegeben, als den Gang der Scene verfolgt. Kreyssig bezeichnet die Darstellung Angelo's ebenfalls als ganz naturgemäß, giebt aber wenigstens eine der obigen übereinstimmende Erklärung.[1]) Nach Ulrici's

1) Kreyssig a. a. O. Bd. 3, S. 401.

Auslassung darüber ist Angelo so klar und scharf gezeichnet, sind die Motive seines Handelns so deutlich hervortretend, die tiefsinnige Dichtung durch die Worte, worin Angelo die Erlösung durch Christus und die Ueberhebung des Menschen von Isabella vorgehalten wird (II, 2, 74, 110), so von selbst erläutert, daß er zu unserm Bedauern nichts weiter darüber hinzuzufügen nöthig hält.[1]) Wir möchten hiergegen wenigstens einwenden, daß grade, wenn die Dichtung so tiefsinnig ist, und das ist sie in der That, sich mehr darüber sagen lasse, als in den Worten des Dichters unmittelbar ausgesprochen ist. Namentlich scheint hier die Frage einer Antwort zu bedürfen scheinen, warum Angelo, wenn er auch seine Sinnlichkeit erweckt fühlt, solche gradeauf eine sündhafte Art befriedigen will und warum er nicht wenigstens versucht, mit Aufrechterhaltung seiner Tugend eine legale Verbindung mit Isabella einzugehn. Jedenfalls erscheint der hier von Gervinus angenommene Grund unrichtig und willkürlich, daß Angelo bei einer Vermählung die Einsprache Marianna's — eine solche Einsprache sieht dem Charakter derselben, den Angelo doch kannte, gar nicht ähnlich — und die Bekanntwerdung seines Verhältnisses mit ihr befürchtet. Angelo würde, wenn er sich dadurch nach der Intention des Dichters gehindert gefühlt hätte, dies irgendwie geäußert haben, ebenso würde er, wenn er Isabella für eine geweihte Nonne gehalten hätte, was in den Worten des Schließers unbestimmt gelassen ist (II, 2, 20), wenigstens nach ihrem Klosterverhältniß gefragt haben. Wollte man durchaus einen äußern Hinderungsgrund für jene Erscheinung suchen, so würde er vielleicht eher darin gefunden werden können, daß das Verhältniß zu Claudio und dessen zu öffentlichem Aergerniß gewordenes Vergehen, dessen Strafe oder der auf Angelo's Unparteilichkeit fallende Schatten, wenn er ihn begnadigt hätte, den auf äußere Ehrbarkeit so ängstlich achtsamen Mann schon von vornherein von jedem Gedanken an eine Verbindung mit Isabella abgehalten hätte. Gewiß aber hat der Dichter bei Angelo nicht aus äußern Gründen, wovon eben gar nicht die Rede ist, sondern aus seinem Wesen selbst die Erscheinung herleiten wollen, daß gleich eine sündhafte Regung in ihm durch Isabella erweckt worden ist; es soll eben offenbar in erster Linie gezeigt werden, daß Menschen von so äußerlicher Tugend,

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 376. 377.

von so krankhaft gespanntem Wesen bei geeigneter Gelegenheit der Sünde widerstandslos verfallen und daß die Sinnlichkeit des Menschen wie ein gehemmter Strom, um so plötzlicher und gefährlicher zum Durchbruch kommt, je künstlicher und höher die Dämme sind, welche ihr bisher vorgebaut waren. Dabei soll der Umstand, daß Isabella ihm als eine dem Kloster Angehörige oder Bestimmte erscheint, zugleich als ein Grund mehr in die Wagschaale fallen, um die Stärke seiner Begierde und seine Strafbarkeit darzuthun. Auch mag es dabei einigermaßen ein Ausbruch seines Hochmuthes und seines Herrscherstolzes sein, daß er grade ein so hochgestelltes, auf gewöhnlichem Wege unnahbares Wesen begehrt. Ob er sie liebe, das fragt er nach II, 2, 177 sich selbst, aber die Frage geht spurlos an ihm vorüber und nur der sinnliche Eindruck bleibt zurück und wird in den darauf folgenden Worten betont. Verständlicher ist es und auch von Ulrici hervorgehoben, daß Angelo, nachdem er einmal den Pfad der Sünde beschritten, um so tiefer sinkt, je größer sein Tugendruhm vorher war [1]) und je mehr er denselben aufrecht zu erhalten und alle diesem drohenden Gefahren zu beseitigen sucht.

Wie tief und gewaltsam Angelo von der Versuchung ergriffen ist, zeigt sich auch darin, daß selbst das Gebet keine Kraft mehr hat, ihn auf dem Wege des Guten zu erhalten; auch das Gebet ist bei ihm blos etwas Aeußeres, ein leeres Wort geworden; die sündlichen Gedanken haben volle Herrschaft über ihn gewonnen und so ist nicht blos das Gehaltlose an ihm, der von ihm nun erkannte falsche Schein, sondern auch seine wirklichen Vorzüge, sein Wissen, seine Thätigkeit als Staatsmann, ihm werthlos und zuwider geworden, ein Beweis, daß auch die intellectuellen Fähigkeiten nur dann, wenn sie von wahrer Sittlichkeit und christlicher Liebe durchdrungen sind, den vollen und dauernden Werth behalten. Ohne dieselben wirken sie sogar schädlich, wie Shakespeare an mehrfachen Orten angedeutet hat [2]), und es ist damit wieder an den oben bezeichneten Gedanken, den Einfluß

---

1) Es ist überhaupt ein von Shakespeare wiederholt ausgesprochener Gedanke, daß bei bedeutenden Gaben, wenn die Verderbniß einmal eintritt, dieselbe um so größer, der sittliche Fall um so tiefer ist. Vergl. den Aufsatz „Shakespeare und Dante" und die dort angeführten Stellen: Heinrich VIII., I, 2 v. 114. Sonnett 94. Heinrich IV., 2. Th. IV, 4, 54. Ende gut Alles gut I, 1, 45—52. Wie es Euch gefällt II, 3, 10.

2) z. B. in den in der vorigen Anmerkung citirten Stellen.

der Sittlichkeit des Einzelnen auf die Ausübung des Rechtes und die Führung der Regierung angeknüpft.

So schnell nun auch die Tugend Angelo's nach der Intention des Dichters zu Falle kommen soll, so hat er, wie allerdings auch die italienische Novelle und Whetstone es darstellen, doch erst in einer zweiten Scene seine Absicht offen zu erkennen gegeben. Shakespeare hat wohl weniger, um diese Theilung in zwei Scenen zu motiviren, als der dramatischen Abwechselung wegen, in der ersten Scene noch Lucio und den Schließer gegenwärtig sein lassen [1]), dabei konnte auch der Gegensatz Angelo's zu Lucio in Bezug auf Isabella recht hervortreten. So richtig es war, den sittlichen Fall Angelo's möglichst hinter einander zur Darstellung zu bringen, so wären doch die beiden großen Scenen zwischen Isabella und Angelo in unmittelbarem Zusammenhange sowohl für die Zuschauer, wie für die Schauspieler zu anstrengend gewesen. Mit wunderbarer Kunst und dabei wieder einigermaßen auf seinen Quellen fußend (vergl. oben S. 139 Anm. 3), hat der Dichter daher zwischen dieselben als kleinen Ruhepunkt die Scene eingefügt, worin der Herzog der bereuenden Julia geistlichen Trost zuspricht. Dieselbe ist für die Handlung ganz unwesentlich, dagegen zur Vervollständigung des ganzen vom Dichter entwickelten Gedankenkreises wichtig, und ein Beweis für seine rein sittliche Anschauung, da in ihr die wahre Reue in einigen Worten treffend und auch wieder mit Bezug auf den äußern Schein dargestellt ist; nicht um der äußern übeln Folgen willen, welche uns für begangene Sünde treffen, sondern aus Liebe zum Guten und um des Unrechts selbst willen, das in der Sünde liegt, soll dieselbe bereut werden (II, 3, 30). Dabei bildet diese rührende kleine Scene, worin die Rückkehr einer aufrichtig bereuenden Seele zur Tugend dargestellt ist, grade hier den wirksamsten Contrast zu den beiden sie umgebenden größeren Scenen, in denen der vermeintliche Tugendheld mit Riesenschritten der Sünde entgegeneilt. Eine etwaige Clown-Scene wäre hier schlecht am Platze gewesen, und auch eine entsprechende Scene mit Claudio hätte der ohnehin schon ziemlich ausgedehnten Rolle desselben einen zu breiten Raum gegeben.

---

1) Auch in Whetstone's Drama ist in der ersten Scene noch ein Sheriff und seine Leute gegenwärtig. Bis zu jener zweiten, erst im folgenden Act vorkommenden Scene spielen dann bei ihm noch mehrere Zwischenscenen.

Nachdem Angelo im zweiten Act als der Sünde verfallen dargestellt ist, tritt seine Person ganz zurück, es wird nur die Intrigue von dem scheinbaren Eingehn Isabella's auf seine Wünsche angesponnen, wir erfahren, daß sie geglückt ist, daß aber Angelo, seinem Versprechen entgegen, dennoch den Befehl zur Hinrichtung Claudio's gegeben hat, welcher gleichwohl durch eine weitere Täuschung Angelo's gerettet wird. Die Scenen des dritten und vierten Acts, welche hiervon ausgefüllt werden, gewähren verhältnißmäßig wenig dramatisches Interesse, nur überrascht die Nachricht von der Wortbrüchigkeit Angelo's. Die vorangehenden Scenen am Anfang des dritten Acts zwischen dem Herzog, Claudio und Isabella sind für den Fortgang der Handlung ziemlich unerheblich, da wir schon gesehn haben, daß Isabella durch nichts zum Opfer ihrer Ehre zu bewegen ist, doch sind sie an sich von großer, ja erhabener Schönheit und der Kampf der Ehre mit der Todesfurcht in Claudio von bedeutender dramatischer Wirkung. Der Dichter hat diese schon in den Quellen vorgebildeten Scenen als ein sehr poetisches Motiv mit aufgenommen und mit Nachdruck behandelt und einmal mehr der poetischen Empfindung, als der Rücksicht auf den Plan des Ganzen und auf den Gang der Handlung nachgegeben. Dabei sind die Scenen, um sie an die Handlung anzuknüpfen, dazu benutzt, dem Herzog von dem Verhalten Angelo's Kenntniß zu geben und die weitere Intrigue zu motiviren, was freilich auch wohl einfacher hätte geschehen können. Insbesondre ist die Ermahnung des Herzogs an Claudio ein eingelegtes Gedicht über den Werth des Lebens, ein Ausfluß der elegisch schmerzlichen Stimmungen, welche unsern Dichter mitunter heimgesucht haben mögen. Sie zeigt viel Verwandtschaft mit dem Monolog Hamlet's „Sein oder nicht sein", den Sonnetten 66, 74 und einzelnen kleineren Stellen, z. B. Macbeth V, 5, 19. Mit mehr humoristischer Färbung ist sie gewissermaßen wiederholt in Cymbeline V, 4.[1])

1) Ueberhaupt ist die Todesfurcht ein Capitel, welches Shakespeare sehr oft berührt und behandelt hat. Er steht dabei meist auf rein philosophischem Standpunkt und bringt selten die Vorschriften oder Tröstungen der Religion hierbei zur Sprache. Was er in jener Rede des Herzogs darüber sagt, ist ungefähr im Geiste dessen, was Montaigne, den ja Shakespeare auch gekannt hat, darüber ausführlich in seinen essays (Cap. XIX, Buch I) erörtert, nur sagt Shakespeare mehr als Dichter voll Schwung und in kräftiger, fast schwer=

Erst gegen den Schluß des vierten Acts erscheint Angelo wieder, damit wir von ihm als Grund der Tödtung Claudio's die Besorgniß vor dessen Rache erfahren und ein flüchtiges Bild seines zerrissenen Innern und der Reue, die ihn über das Geschehene ergriffen hat, erhalten. Der Mangel an Interesse zum Handeln, den er schon im zweiten Act (Sc. 4, 7) aussprach, hat sich zu völliger Theilnahmlosigkeit gesteigert.

Im fünften Act erfolgt darauf die allseitige Entwickelung und die Blosstellung Angelo's. Zunächst tritt er der Beschuldigung Isabella's noch kühn entgegen, wiewohl man fühlt, wie schwer es ihm wird, sich seinem vermeintlichen Opfer gegenüber aufrecht zu halten. Er erreicht auch scheinbar den Erfolg, daß er vom Herzog zum Richter in der eignen Sache gemacht wird. Erst als der Herzog aus seiner Verkleidung hervortritt und

fälliger Kürze das, was der Philosoph in liebenswürdiger Sprachseligkeit auseinandersetzt. In der Anschauung stimmen Beide überhaupt sehr überein, namentlich hat der weltumfassende Dichter mit dem weltmännischen Philosophen, der überhaupt ebenso wie Shakespeare niemals ein Philosoph sein wollte, die feine Menschenkenntniß, die Toleranz, die Unbefangenheit des Urtheils und die hohe Idee von der Aufgabe des Menschen bei gleichzeitigem Durchdrungensein von der Schwäche desselben, als Hauptzüge ihrer Individualität gemein. In jene Rede des Herzogs scheinen auch einzelne Worte Montaigne's übergegangen zu sein, so heißt es in jenem essai (S. 48 der Pariser Folio-Ausgabe von 1657):

„Le continuel ouvrage de votre vie c'est bâtir la mort. Vous êtes en la mort, pendant que vous êtes en vie: car vous êtes après la mort, quand vous n'êtes plus en vie."

Aehnlich sagt der Herzog:

Du bist nur Narr des Todes,
Für ihn nur wirkst Du durch die Flucht vor ihm
Indem Du ihm entgegenläufst.
— — Dennoch birgt
Dies Leben tausend Tode.

Dann Claudio:

— — nach Leben strebend, such' ich Sterben,
Tod suchend, find' ich Leben.

Der Gedanke ist übrigens schon sowohl in Matthäus 10, v. 39, als auch in dem alten Notker Liede vorkommend:

Media vita in morte sumus, quem quaerimus adjutorem nisi te domine, qui pro peccatis nostris juste irasceris,

und dann aus letzterem durch Luthers Uebersetzung in das evangelische Kirchenlied übergegangen:

Mitten wir im Leben sind vom Tod umfangen.

als Angelo erkennt, daß er von ihm überwacht worden ist, daß der Herzog, wie er sich ausdrückt, seine Schrittewie die göttliche Macht durchschaut hat, bekennt er sich schuldig und sagt in der richtigen Hindeutung auf seine bisherige Ueberhebung, „er müsse noch schuldiger sein, als er schon sei, wenn er sich nun auch noch für undurchschaubar halten wollte.“

Nachdem wir so die Haupthandlung bis zu dem später noch zu betrachtenden Schluß verfolgt haben, wollen wir einen Blick auf die komische Nebenhandlung werfen. Dieselbe parodirt und wiederholt die in der Haupthandlung zum Ausdruck gekommenen Gedanken mit einer für Shakespeare seltenen Ausschließlichkeit, indem sich die Reden und Sprüche allgemeinerer Bedeutung, welche hierbei vorkommen, fast alle auf die Handhabung des Regiments, auf die Unmöglichkeit einer strengen Durchführung der Gesetze und auf das dabei nöthige Maßhalten beziehen.

Die erste komische Zwischenscene (I, 2) beginnt zum Leidwesen des Erklärers mit einer als unverständlich zu bezeichnenden Aeußerung Lucio's über den König von Ungarn, welcher vom Herzoge — doch jedenfalls dem des Stückes — und andern Herzögen bedroht sei, wenn er sich mit denselben nicht verständigte. Im Stück selbst erfahren wir nichts darauf Bezügliches weiter und eine Anspielung auf Zeitereignisse ist nicht klar. Sie ist in Bezug auf Ungarn nicht wahrscheinlich, wenn auch nicht unmöglich. Denn damals war der deutsche Kaiser Rudolf II. König von Ungarn (1576—1608), er hatte Kriege mit den Türken, welche Ungarn zum großen Theil inne hatten und allerlei Händel mit dem Fürsten von Siebenbürgen, Siegmund Bathory, zu führen, da derselbe gegen Ende des Jahrhunderts von ihm abfiel und sich mit den Türken verband. Erst 1606, also nach Erscheinen von Maß für Maß, schloß der Kaiser Friede mit der Pforte und Siebenbürgen. In seine Regierung fielen außerdem die dem dreißigjährigen Kriege vorangehenden Religionsunruhen, überall gab er nach und zog sich nicht grade mit Ehren aus seinen Händeln. Die spöttische Hinweisung auf den Frieden des Königs von Ungarn würde daher einigermaßen auf ihn passen, doch kann auf eine bestimmte Thatsache damit schwerlich hingedeutet sein. Auf die Person des Königs von Ungarn ist Shakespeare wahrscheinlich dadurch geführt worden, daß bei Whetstone ein solcher König der Landesherr über die von Promos Angelo regierte Stadt ist. Daß übrigens

unserm Dichter die politischen Ereignisse auch im fernen Orient nicht fremd waren, ergeben andre gelegentliche Anspielungen, z. B. auf Sultan Amurath III. (1574—1595) und seinen Nachfolger, welche bei der Thronbesteigung ihre Brüder ermorden ließen, in Heinrich IV. (2. Th., V, 2, 48):

> Dies ist der englische, nicht türk'sche Hof,
> Hier folgt nicht Amurath auf Amurath,
> Vielmehr auf Heinrich Heinrich.

In demselben Drama (III, 2) spielt auch Falstaff auf den dem Großtürken zu zahlenden Tribut an.

Es folgt nun der Scherz über den frommen Seeräuber, der das achte Gebot auslöschte und über den Soldaten, der nicht um Frieden bitten kann, beides eine Hinweisung darauf, daß sich die Gesetze nicht gegen alle und unter allen Umständen streng durchführen lassen, der Seeräuber soll wol auch ein komisches Seitenstück zu dem scheinheiligen Angelo sein. Der Dialog bewegt sich dann in Neckereien und Wortspielen obscöner Art, die zwar allenthalben bei Shakespeare vorkommen, hier aber in besonders abstoßender Art die Folgen der im Stück behandelten Laster zum Gegenstand haben. Dabei dürfte das Wort grace in der Rede Lucio's (I, 2, 25), welche Schlegel durch ein ganz andres Wortspiel wiedergiebt, nicht mit gratias, dem Dank beim Tischgebet, sondern mit Gnade zu übersetzen sein, es würde dann im Anschluß an das Recht gleich die Gnade als Thema der Dichtung berührt und somit in dieser Scene ebenfalls von vornherein der Gedankeninhalt des Stücks angedeutet, dann in den frivolen Scherzen der Edelleute ein Bild des sittlichen Zustandes im Staate gegeben und hierauf von der Kupplerin und dem Clown die fruchtlose Einwirkung des Gesetzes darauf bezeichnet sein. Näher und ausführlicher wird dann die Ohnmacht des Gesetzes den Sündern und Sünden gegenüber in der höchst ergötzlichen Verhörsscene des zweiten Actes geschildert und sehr bezeichnend sagt darin Escalus nach längerem Verhandeln (II, 1, 180), unter Anspielung auf die stereotypen Figuren der moral plays: „wer ist hier der Weisere von beiden, Gerechtigkeit oder Schelmerei?"

In der nächsten komischen Scene (III, 2) wird der Clown und dann die Kupplerin wiederholt wegen der alten Sünde vor Gericht und dann ins Gefängniß gebracht, der Clown auch als Dieb, weil ein seltsames Werkzeug bei ihm gefunden worden, ein

Dietrich, wovon aber weiter nicht die Rede ist. Soll darin eine Andeutung liegen, daß wer sich eines Vergehens schuldig macht, auch leicht wegen anderer verdächtig erscheint? Der Clown beginnt auf den Vorwurf, daß er Manns- und Frauensleute wie das liebe Vieh verkaufe, mit der Klage, daß es mit der lustigen Welt zu Ende sei, seit sie von zwei Wucherern dem Lustigeren das Handwerk gelegt und dem Schlimmsten (den eigentlichen Wucherern) von Gerichtswegen einen Pelzrock zuerkannt, „um sich warm zu halten; und noch dazu gefüttert mit Lämmerfell und verbrämt mit Fuchs, um anzudeuten, daß List besser fortkommt als Unschuld." Es soll damit wol gesagt werden, daß die Vergehen gegen die Sittlichkeit nicht die schlimmsten sind und daß unter dem Schutz der Gesetze noch schlimmere Sünder ihr Wesen weitertreiben. Die Stelle erinnert an die Worte Lears:

> Zerlumptes Kleid bringt kleinen Fehl ans Licht,
> Talar und Pelz birgt Alles. Hüll' in Gold die Sünde,
> Der starke Speer des Rechts bricht harmlos ab;
> In Lumpen, — des Pygmäen Halm durchbohrt sie (IV, 6, v. 168),

auch einen Ausfall gegen die unzureichende Kraft der irdischen Rechtspflege, jedoch nach einer Seite hin, welche in unserm Stücke weniger in Betracht kommt. Der Wucher und die Kuppelei werden auch im Timon (II, 1, 62), doch rein äußerlich, zusammengestellt, indem dort die Wucherer Kuppler zwischen Gold und Mangel genannt werden.

Der frivolen Vertheidigung des Clown folgt die Vorhaltung des Herzogs über das Schimpfliche seines Gewerbes, in Worten von niederschmetternder Kraft und geeignet, mehr für Besserung zu wirken, als alles polizeiliche Einschreiten. Der Herzog schließt seine Anrede mit den Worten: geh bessre Dich, und sagt dann, gleichsam das Resultat ziehend:

> Zucht (correction) und Belehrung (instruction) müssen wirken, ehe solch störrig Vieh sich bessert.

Die Rede des Herzogs hat in ihrer Eindringlichkeit viel Aehnliches mit der noch längern Vorhaltung der Marina an Boult im Pericles (IV, 6, 171—190) und ist wol ein Beweis, daß Shakespeare nicht zu nachsichtig über diesen Punkt gedacht hat. Das Gegentheil könnte freilich wieder daraus gefolgert werden, daß er in Troilus und Cressida mit einiger Frivolität über die Kuppelei scherzen läßt, aber es ist dabei zu berücksichtigen, daß

dieses Stück einen andern Boden und eine satirisch-scherzhafte Färbung hat, während Maß für Maß vorzugsweise tief-ernste sittliche Tendenzen verfolgt. Pandarus ist auch kein gewerbsmäßiger Kuppler und auch er wird, ähnlich wie Pompejus von Lucio, von Troilus mit den Worten verabschiedet (V, 10, 33):

Dein Gedächtniß
Sei ew'ge Schmach, und Schande Dein Vermächtniß.

Ebenso müssen wir es als eine scharfe Verurtheilung solcher Sünder ansehn, daß Pistol, eine der verächtlichsten Gestalten, die Shakespeare geschaffen, zuletzt, als seine Ehrlosigkeit offenbar und seine Stellung als Soldat unhaltbar geworden, zum Kupplergewerbe seine Zuflucht zu nehmen beschließt.

Es folgt nun noch die Begegnung Lucio's mit Pompejus und der Versuch desselben durch Jenen Bürgschaft zu erlangen. Lucio verweigert dies mit Hohn, will vielmehr nur bitten, seine Haft noch strenger zu machen, und wir erfahren auch, daß die Kupplerin auf Lucio's Anklage, unerachtet sie ihm Dienste geleistet, eingezogen worden ist.

Es ist damit die herbe Lehre gegeben, daß die Lasterhaften auch von Denen, deren Vergehen sie Vorschub geleistet, dennoch verurtheilt werden und in der Noth keine Hülfe von ihnen zu erwarten haben. Lucio ist damit auch, da er die eignen Fehler an Andern gestraft sehn will, wieder mit Angelo in eine gewisse Parallele gestellt. So kurz diese Scene mit dem Clown und der Kupplerin ist, so ist doch darin die Stellung dieser Personen zum Gesetz und zu den Menschen fast erschöpfend dargestellt und man könnte fast glauben, daß nun der Clown für abgethan zu erachten wäre. Dennoch soll derselbe im vierten Act (Sc. 2) die neue Demüthigung — eine solche war es im Sinne der Zeit — erfahren, daß er zum Gehülfen des Henkers gemacht wird, er muß aber selbst gestehn, daß es besser ist, dem Gesetz gemäß Henker, als demselben entgegen Kuppler zu sein. Der Scharfrichter seinerseits bedankt sich für die Ehre, einen solchen Gehülfen zu haben, und sagt pfui über ihn. Nach einem scherzhaften Streit wird nun Pompejus als williger Jünger vom Henker in die Lehre genommen. Dieses Motiv ist schon im Pericles (IV, 6, 167) ähnlich behandelt, indem Marina dort in ihrer oben berührten Rede an Boult sagt, daß er lieber dem Henker dienen, die schmutzigsten Arbeiten verrichten und eher

alles Andre thun sollte, als das was seine jetzige (der des Pompejus gleiche) Beschäftigung ausmache.

Der Clown erscheint dann noch einmal in Scene 3, um uns mitzutheilen, daß er sich im Gefängniß so bekannt vorkomme, wie in Frau Ueberley's Hause, indem er lauter alte Kunden derselben vorfände. Er zählt mehrere derselben auf und bei den näher bezeichneten erfahren wir, daß sie Opfer des Wuchers geworden sind; der Clown bringt also auch hier den Wucher mit den Geschlechtssünden in Verbindung; zuletzt ergeht er sich noch in Scherzreden mit Bernardino, den er zur Hinrichtung bringen soll und es geschieht dann seiner keine Erwähnung mehr.

Der Abschluß der Handlung, zu welchem wir nunmehr übergehen, dürfte hiernach in Betreff dieser Personen, welche vornehmlich als Repräsentanten des Lasters erscheinen, vermißt werden, doch kann damit die Frage, wie das Laster von Seiten des Staates zu unterdrücken, doch gewissermaßen im Sinne des Dichters beantwortet erscheinen, nämlich dahin, daß sich solche Vergehen überhaupt nicht ausrotten und durch das Gesetz nicht unterdrücken lassen, daß im Grunde genommen eine Ueberwachung Seitens des Staates nur dahin Statt finden kann, daß solche Laster nicht zu sehr über Hand nehmen. Am meisten aber wird dem Laster, wie aus den hervorgehobenen Stellen und Aeußerungen ersichtlich, durch Belehrung, so wie durch Weckung und Belebung des Ehrgefühls entgegengewirkt werden. Ist jedoch alle Ermahnung fruchtlos, dann bleibt allerdings nichts übrig, als solche Sünder im Gefängniß unschädlich zu machen. So finden wir schon in den entsprechenden Worten des Escalus (III, 2, 204) und des Lucio (III, 2, 61) den Abschluß für diese Personen, und ein solcher fehlt in der That grade in unserem Stück bei keiner der Personen, welche in irgend eine Beziehung zum Gedankeninhalt des Dramas gestellt sind. Selbst der einfältige Schaum ist in der einen Scene, in welcher er auftritt, auch genügend abgefertigt, indem ihm Escalus den Abschied zugleich vom Zuschauer nach einigen auf sein Verhältniß zum Zapfer Pompejus bezüglichen hübschen Wortspielen mit der Aufforderung giebt, er möge nichts mehr von sich hören lassen. Escalus selbst ist bei seiner Stellung mit dem Dank des Herzogs ausreichend belohnt und die Worte (V, 535):

There is more behind that is more gratulate

dürften wol nicht, wie von Einigen geschehn, auf eine weitere

Belohnung zu deuten sein. Sie erscheinen überflüssig und — sagen wir es offen — ebenso unklar, wie die ähnliche Hindeutung am Schluß [1]):

> So, bring us to our palace; where we'll show
> What's yet behind, that's meet you all should know.

Der Schließer wird ebenfalls durch den Dank des Herzogs und durch die Aussicht auf eine bessere Stelle belohnt. Der einfältige Ellbogen soll offenbar in seinem Amte durch geeignetere Personen ersetzt werden, wie aus der Aeußerung (II, 1, 276) hervorgeht, mit welcher ihn Escalus verabschiedet, er findet also dort die geeignete Abfertigung. Gleichwohl erscheint er noch einmal in Act 3, Sc. 2, jedoch nur als einfacher Büttel und Transporteur, ohne weitere Dummheiten zu sagen, er scheint sich also in der seinen Fähigkeiten angemessenen Sphäre zu halten.

Die verhältnißmäßig härteste Strafe trifft offenbar den zügellosen und ebenso gewissenlosen Lucio; er wird gezwungen, eine verächtliche, von ihm gemißbrauchte Frauensperson zu hei-

---

1) Die Erklärung von Stevens, daß Escalus als alter Mann auf die Belohnung im jenseitigen Leben hingewiesen wird, erscheint gezwungen und unbefriedigend, und eine Hindeutung auf ein gewöhnliches Geschenk können wir als zu trivial hier wol nicht annehmen. Die letztere Erklärung wird auch durch die ähnliche Andeutung des Herzogs zu Anfang des Acts wenig unterstützt, da sie auch und wol hauptsächlich an Angelo gerichtet ist. In den Schlußversen ist am ehesten eine vielleicht obscöne Anspielung auf die Hochzeitsfreuden zu sehen, ähnlich wie im Kaufmann von Venedig (V, 288):

> Let us go in
> And charge us there upon intergatories,
> And we will answer all things faithfully.

Auch der Schluß des Wintermärchens enthält eine ähnliche aber deutlichere Aufforderung, als jene in Maß für Maß, und danach scheint es, als wenn der Dichter eben nur einen gefälligen Abschluß ohne besonders tiefen Sinn in solchen Worten hätte geben wollen:

> Lead us from hence, where we may leisurely
> Each one demand, and answer to his part
> Perform'd in this wide gap of time, since first
> We were dissever'd: hastily lead away.

Endlich haben mit jenen Schlußworten unseres Dramas auch die Worte des Alcibiades am Schluß von Timon von Athen einige Aehnlichkeit:

> Dead
> Is noble Timon; of whose memory
> Hereafter more. Bring me into your city,
> And I will use the olive with my sword etc. etc.

rathen, welche Verbindung für ihn zugleich Hängen und Peitschen ist, wie er selbst sagt, und so findet hauptsächlich auf ihn der Ausspruch des Claudio Anwendung, daß zu viel Freiheit Zwang nach sich zieht.

Claudio und Angelo werden ebenfalls mit den Frauen, welchen sie in verschiedner Weise Unrecht gethan, verbunden und Beide mit ähnlicher Verwarnung entlassen, ihr Unrecht gegen dieselben durch Liebe wieder gut zu machen. Ihre Strafe haben sie, wie in entsprechend geringerem Maße ihre Frauen, durch ihre Beschämung, so wie durch ihre Todesangst, Claudio mehr durch letztere, Angelo mehr durch erstere erhalten. In Ansehung des Claudio wird Niemand diesen Schluß für unangemessen halten, dagegen ist die Begnadigung des Angelo von gewiegten Kunstrichtern, wie z. B. Coleridge, unmotivirt, entwürdigend für den weiblichen Charakter und den Forderungen der Gerechtigkeit nicht entsprechend gefunden worden; sein Verhalten könne nicht vergeben werden, weil wir es nicht aufrichtig bereut denken könnten. Alles dies ist aber, wie auch Gervinus gezeigt [1]), unhaltbar. Die Reue Angelo's, die er schon vor seiner Beschämung äußert (IV, 4, v. 22, 35), ist gewiß aufrichtig, denn Vieles in seinem Wesen beruhte, wie schon oben gezeigt, auf einer nun gehobenen Selbsttäuschung. Auch in den Quellen ist dies, wie erwähnt (S. 139 Anm. 3), in dieser Art dargestellt. Wir dürfen ihm auch zu Gute rechnen, daß er, wenn auch ehrgeizig und hochstrebend, sich doch zu der Stellung nicht gedrängt, vielmehr umgekehrt als die Quelle es darstellt (vergl. S. 128), also in einer vom Dichter ihm absichtlich beigelegten Empfindung, dem Herzog vorgestellt hat, daß er ihn doch vorher noch genauer prüfen möchte, was wir demnach nicht für eine conventionelle Redensart nehmen können. Dann sind aber auch all seine schlimmen Anschläge nicht zur Ausführung gekommen und der bloße Vorsatz ist nach keinem Gesetz mit Strafe bedroht, allerdings kann ihm ein strafbarer Versuch beigemessen werden, worüber jedoch keine weitere Erörterung hier stattfindet, da vielmehr Angelo oben ausdrücklich nur der böse Vorsatz zugeschrieben wird. [2]) Es würde aber auch der Tendenz des Stückes, in welchem die Gnade mit

---

1) Gervinus a. a. O. Bd. 3, S. 128.

2) An einer andern Stelle wird der Versuch von Shakespeare, allerdings in scheinbar entgegengesetztem Sinne, folgendermaßen erwähnt: „Gedanken sind nur Träume bis die That versucht ist“ (Lucrezia Str. 51).

solchem Nachdruck und nach allen Seiten hin zur Geltung gebracht wird, so wie der Unparteilichkeit und echt christlichen Anschauung des Dichters zu sehr entgegen sein, wenn ein Sünder wie Angelo nicht auch an sich selbst die Segnungen der Gnade erfahren, und wenn ihn eine andre Strafe treffen sollte, als die tiefe und vernichtende Beschämung, die grade bei so ehrgeizigen Menschen, wie Angelo, besonders empfindlich wirken mußte. Es soll eben den Worten der Isabella gemäß nicht seine Person, sondern sein Fehler verurtheilt werden und dies geschieht dadurch, daß ihm und Andern gezeigt wird, wohin ihn derselbe geführt hat, und daß ihm die Existenz in der alten Weise völlig unmöglich gemacht wird. Nur an der Hand der Liebe kann er den Fehler, der ja im Grunde auf Lieblosigkeit beruhte, überwinden und ein neues ersprießliches Leben beginnen.

Auch in Betreff Isabella's und des Herzogs ist der Abschluß der Handlung durchaus befriedigend, wiewohl die Verbindung Beider ohne ein vorheriges Liebesverhältniß etwas überraschen und befremden kann. Dieser Umstand ist natürlich nicht der modernen Dichtern mitunter eignen Bemühung zuzuschreiben, alle hervorragenden Personen des Dichtwerks möglichst gut zu verheirathen, sondern wir dürfen darin nur eine weitere Consequenz des vom Herzog ausgesprochenen Grundsatzes, daß die Tugenden des Menschen zur möglichst vollen Anwendung und Wirksamkeit gebracht werden sollen, erblicken. Der Herzog hebt also Isabella auf die höchste Stelle, wo ihr zu segensreichem Wirken der weiteste Raum gegeben ist und macht damit wieder gut, was er durch sein freiwilliges Zurückziehn in Befolgung seines Grundsatzes zu wenig gethan hat, wofür er auch die unerfreulichen Auslassungen Lucio's über seine Person als gelinde Strafe hinnehmen konnte, ebenso die Wahrnehmung, daß sein Experimentiren in Regierungssachen bei aller Aufmerksamkeit seinerseits doch auch recht üble Folgen hätte haben können. Unter diesen Umständen und bei der ganzen Anlage des Stückes als eines Gedanken-Dramas hat der Dichter in ganz richtigem Takt und mit vollem Bewußtsein uns von einer persönlichen Neigung Beider bis zum Schluß nichts wahrnehmen lassen. Dabei sind Beide ein paar so hochstehende und von aller Selbstsucht freie Charaktere, daß der Gedanke einer Verbindung ohne leidenschaftliche Zuneigung nichts Störendes hat und wir auch ein auf der höchsten Achtung basirendes persönliches Interesse

Beider für einander von selbst voraussetzen können, so daß es der hergebrachten Abspinnung eines Liebeshandels unter ihnen gar nicht bedurfte. Immerhin mag aber auch der gänzliche Mangel an Liebesverhältnissen von idealer Natur, oder wenigstens das Zurücktreten solcher in der Darstellung gegen die roh sinnliche Seite des Geschlechtsverhältnisses dazu beitragen, daß das Stück so wenig beliebt geworden ist. Es hat eben etwas sehr Herbes, durchaus nichts Einschmeichelndes und sollte es nach der Absicht des Dichters gewiß auch haben.

So erscheint also in den Personen des Stückes, und insbesondre auch in deren Ausgang, die Gerechtigkeit und Gnade in dem für jede derselben zutreffenden Maße geübt und gehandhabt und Charaktere und Handlung, sowie die einzelnen Aussprüche dieses an Sentenzen ungewöhnlich reichen Dramas, wovon wir die hauptsächlichsten an den geeigneten Stellen erwähnt haben, weisen alle harmonisch auf dieselben oben hervorgehobenen allgemeinen Gedanken vom Scheinwesen und Maßhalten und deren besondere Anwendung auf das Recht und dessen Verhältniß zur Sittlichkeit hin. Wir sind dabei versucht, nach einer zusammenhängenden Darstellung der Ansichten zu fragen, welche Shakespeare über das Recht und namentlich über das strafende Einschreiten des Staates und dessen Begründung gehabt hat, da es sich hier ganz besonders um diesen Theil des Rechtsgebietes gehandelt hat. Shakespeare hat aber ein philosophisches System über das Strafrecht gewiß nicht aufstellen wollen und hat das Letztere schwerlich, wie neuere Philosophen und Rechtslehrer, auf einen bestimmten Grund und Zweck mit Ausschließung anderer und unter Bekämpfung entgegengesetzter Theorieen zurückführen wollen. Allerdings hat er sehr viele von den erst nach seiner Zeit wissenschaftlich begründeten, jetzt gangbaren Theorieen darüber berührt und sie gelegentlich von den Personen des Stücks, jedoch nicht principmäßig und auch von den Einzelnen nicht in consequenter Durchführung vertheidigen lassen. So spricht Angelo, der nach seinem ganzen Auftreten ein Anhänger der Vergeltungs- und strengen Gerechtigkeitstheorie ist, dessen Sinn mehr mit den Satzungen des alten Testaments, als mit dem milden Geiste des neuen übereinstimmt, einerseits an einzelnen Stellen im Sinne jener Theorie (II, 1, 18) und auch Claudio bezeichnet ihn als einen, der nach dem Gewicht das Vergehen abbüßen läßt (I, 2, 124), andrerseits verficht er der Isabella gegenüber die Präven-

tions- und Abschreckungstheorie, indem er dadurch, daß er den Uebelthäter verhindert weiter zu sündigen, ein größeres Umsichgreifen des Vergehens zu verhüten behauptet (II, 2, 91—104). Ebenso ist der Herzog zwar seinem milden Sinne gemäß ein Anhänger der Besserungstheorie, in wiederholten Aeußerungen legt er alles Gewicht auf Besserung und Belehrung, indem er die Ursache der Sünde hauptsächlich in dem Mangel an Belehrung sieht, wie bei Bernardino (III, 2, 33. IV, 2, 154. V, 1, 490), er will namentlich den Sündern Raum geben, sich zu bessern und an den Verletzten das Vergehen wieder gut zu machen (V, 1, 331), aber er sieht andrerseits in der zu großen Nachsicht eine Beförderung des Verbrechens (I, 3, 37) und läßt also insofern auch wieder die Präventionstheorie gelten, auch legt er an derselben Stelle (I, 3, 30) Werth darauf, daß der Anstand aufrecht erhalten bleibt. Seine Worte kurz vor Begnadigung des Angelo: „ein Angelo für Claudio 2c. 2c., Maß für Maß“, sind zwar die ausdrückliche Vertheidigung des strengen Vergeltungsrechtes, doch erscheinen sie nicht so ernstlich gemeint, da Claudio noch lebt und er die Begnadigung Angelo's schon im Sinne hat. Er straft ihn also, wie er dies überhaupt liebt, mehr mit den Schrecken der Vorstellung, als mit wirklichen Uebeln, zeigt sich also damit wieder als Anhänger der Abschreckungstheorie. Es ist daher auch der aus jenen Worten hergenommene Titel des Stückes so zu verstehen, daß der Mensch nicht streng nach dem Maße der stattgehabten Uebertretung strafen soll, sondern nach dem Maße, mit dem er selbst gemessen zu werden nach der eignen Unvollkommenheit bedarf und wünschen muß. Den Wortlaut des Titels soll der Dichter aus Whetstone's Promos und Cassandra entnommen haben, wo es (Act 5, Sc. 4) heißt:

Who others doth deceyve
Deserves himself like measure to receyve.

In viel schlagenderer Aehnlichkeit hat aber Shakespeare selbst die Sentenz schon in Heinrich VI., 3. Theil (II, 6, 55) ausgesprochen:

Measure for measure must be answered,

so daß wir die Wahl des Titels mehr einer dem Dichter seit langer Zeit geläufigen Anschauung, als jenen Worten Whetstone's zuschreiben möchten.

Schon aus Vorstehendem ist zu ersehen, daß der Dichter keinen bestimmten Gesichtspunkt in der beregten Beziehung als

den ausschließlich richtigen hat bezeichnen wollen und wenn er unter den verschiednen Theorieen sich für eine hätte entscheiden sollen, würde er etwa mit den Worten der Portia geantwortet haben, „nichts ist ohne Rücksicht gut." Demnach können wir als das positive Resultat, welches aus der Darstellung des Dichters für seine Anschauung vom Recht überhaupt zu ziehen ist, nur das aufstellen, daß jener Satz und die anderen, welche wir als die in den vorliegenden Stücken zur Geltung gebrachten Grundanschauungen des Dichters bezeichnet haben, namentlich die so eindringlich gegebene Lehre vom Maßhalten, in vollem Umfange auch auf das Recht und seine Handhabung, überhaupt auf die Maßregeln einer Regierung Anwendung finden. Namentlich aber über die Frage, über welche sich viele weise Männer unserer Tage die Köpfe zerbrochen haben, ob und wie der Unzucht durch die Gesetzgebung zu steuern, giebt uns der Dichter die allein richtige Antwort, daß die Frage überhaupt nicht befriedigend gelöst werden wird, daß zu scharfes Einschreiten aber ebenso schädlich wirkt, wie zu große Nachsicht, und daß die Sittlichkeit hauptsächlich durch Belehrung und durch Weckung des Ehrgefühls gefördert wird.

Das ist es also, was der Dichter in seinem Drama uns über das Recht und dessen Wirksamkeit hat sagen wollen. Eine weitere hiermit einigermaßen zusammenhängende, mehr auf die Person des Dichters weisende Frage ist es, ob und wie weit er mit dem Recht und seiner Handhabung praktisch oder durch Studien bekannt gewesen ist. Schon in den früheren Lebensbeschreibungen findet sich die jedoch durch keine äußern Beweise unterstützte Nachricht, daß er eine Zeitlang bei einem Advocaten Schreiber gewesen. Neuerdings hat man überzeugend nachgewiesen, daß er mit dem Rechtswesen sehr vertraut gewesen, man hat aber diesen Beweis fast nur aus der häufigen Anwendung technischer Rechtsausdrücke zu führen gewußt, deren Kenntniß sich von einem Laien nebenbei nicht hätte erlangen lassen.[1]) Schon danach dürfen wir allerdings als feststehend annehmen, daß Shakespeare sich eine Zeitlang praktisch mit dem

1) Namentlich in den Schriften:
John Lord Campbell, Shakespeare's Legal Acquirements considered. London Murray 1859.
William L. Rushton, Shakespeare a Lawyer. London & Liverpool 1858.

Rechtswesen beschäftigt hat und jene Nachricht, daß er bei einem Advocaten Schreiber gewesen, stimmt ganz dazu, da er jene äußerlichen Kenntnisse, die füglich ein fleißiger Schreiber sich anzueignen vermag, in einer solchen ihm zugeschriebenen Stellung erlangt haben kann. Doch werden wir mehr Werth als auf jene auch mechanisch zu erwerbenden Kenntnisse darauf zu legen haben, daß Shakespeare auch das Wesen und den Geist des Rechtes tief und richtig aufgefaßt hat und gelegentlich eine Gewandtheit in dessen Handhabung und in Erfassung des Rechtspunktes verräth, wie wir sie der Regel nach nur einem geschulten Juristen, mindestens einem tieferen Studium, verbunden mit der glücklichsten, bei Shakespeare allerdings in seltnem Maße vorhandenen Naturanlage beimessen können. Aus der Art, wie der Dichter den Rechtszustand im Staate Wien, die Conflicte des dort aufgestellten Rechts mit der Sitte und der Anschauung des Volkes darstellt, geht hervor, daß Shakespeare das Recht und das Gesetz nicht als etwas nach allgemeinen Theorieen willkürlich oder künstlich aufzustellendes und als eine äußerlich dem Volke aufzulegende Einrichtung betrachtete (wir brauchen absichtlich nicht den Ausdruck octroyirt, um nicht auf unzulässige und nicht zutreffende Analogieen mit der Neuzeit zu kommen). Das Gesetz soll vielmehr nach Shakespeare's überall durchblickender Anschauung aus dem Rechtsbewußtsein des Volks erwachsen, aus den Bedürfnissen desselben hervorgegangen und überhaupt in einem organischen Zusammenhange mit demselben befindlich sein, nicht ihm äußerlich als eine bloße Form gegenüberstehen, in welche das Volksleben willig oder nicht willig sich einzwängen lassen muß. Sache des Gesetzgebers ist es also, nicht ein ideal gedachtes Recht aufzustellen, sondern das schon in der Ueberzeugung des Volkes vorhandene Recht herauszufühlen und ihm Ausdruck zu geben. Geschieht das nicht, so wird das Gesetz von vornherein mit Widerwillen vom Volke, d. h. nicht etwa von den einzelnen Uebelthätern, die das Gesetz zu fürchten haben, sondern von der bessern Gesammtheit des Volkes aufgenommen, und wird von vornherein kein lebensfähiges sein. Aber selbst wo es von Hause aus ein solches ist, wird dennoch ein starres Festhalten daran nicht gut möglich und ausführbar sein. Es werden sich im Einzelnen immer Fälle finden, wo es wünschenswerth, fast nothwendig ist, daß das Gesetz außer Anwendung gesetzt wird und es wird vermöge der steten Fortbildung des

Volkes, der von allen Seiten eintretenden Veränderungen in Zuständen und Anschauungen auch eine stete Fortbildung und Aenderung des bestehenden Rechtes erforderlich sein, wenn dasselbe im organischen Zusammenhange mit Volk und Staat bleiben soll. Darum ist es besonders die Gnade, welche so sehr vom Dichter betont wird, weil diese zunächst die nothwendige Modification des Rechts im Einzelnen repräsentirt und weil die weitere Fortbildung des Rechts im Großen und Ganzen, wenn sie zwar auch in unserm Stücke berührt wird, doch im Rahmen eines Schauspiels sich weniger darstellen läßt.

Mit diesen Ansichten über die Natur des Rechts, welche wir ohne Zwang aus unserm Drama herauslesen können und auf welche die früheren Ausführungen bereits hinweisen, steht der Dichter auf derselben Höhe der Anschauung, wie sie bis in die neueste Zeit von den gediegensten und bewährtesten Vertretern der Rechtswissenschaft, z. B. einem Savigny, eingenommen worden ist. Deshalb braucht Shakespeare allerdings nicht grade nothwendig ein praktischer oder theoretischer Jurist gewesen zu sein, wie es denn überhaupt nicht seine Sache war, Anschauungen, die er vermöge allgemeinerer Studien und in Folge rein philosophischer Betrachtung haben konnte, wissenschaftlich näher zu begründen, indessen spricht es doch in Verbindung mit jenen nachgewiesenen Kenntnissen dafür, daß seine Beschäftigung mit dem Recht keine bloße mechanische und vorübergehende, sondern eine tiefe und gründliche gewesen ist und daß er sie mit seinen dichterischen Bestrebungen in Harmonie und in eine fruchtbare Wechselwirkung zu setzen gewußt hat. Wir finden auch häufig Stellen bei ihm, in denen Rechtshändel in einer höchst sachgemäßen und den Fachmann verrathenden Art behandelt werden, wie z. B. die Verhandlung vor Portia im vierten Act des Kaufmann von Venedig, wo ferner mit juristischer Schärfe einzelne Fragen erörtert, Meinungen und Gerechtsame vertheidigt werden, so daß wir annehmen dürfen, Shakespeare habe sich im Rechtswesen theoretisch und praktisch und als wahrer Jurist, nicht blos in subalterner Art beschäftigt und umgetrieben. Man kann diese Behauptung sogar dahin ausdehnen, daß er mit den Quellen des Rechtes, z. B. dem corpus juris sich vertraut gemacht habe, wenigstens findet sich in unserem Stück eine Stelle, welche einen nicht gerade naheliegenden Gedanken wiederholt, der bereits im corpus juris ausgesprochen ist.

Angelo sagt (II, 2, 90):

Nicht todt war das Gesetz, obwohl es schlief.
Die vielen hätten nicht gewagt den Frevel,
Wenn nur der Erste, der die Vorschrift brach,
Für seine That gebüßt. Nun ist's erwacht,
Forscht, was verübt wird, und Propheten gleich
Sieht es im Spiegel, was für künft'ge Sünden
(Ob jetzt schon, ob durch Nachsicht neu gezeugt,
Um still zu keimen und ans Licht zu kommen)
Hinfort sich stufenweis nicht mehr entwickeln,
Nein, sterben im Entstehn.

Isabella.

Zeigt dennoch Mitleid!

Angelo.

Das thu' ich nur, zeig' ich Gerechtigkeit.
Denn dann erbarmen mich, die ich nicht kenne,
Die jetzige Nachsicht einst verwunden möchte;
Und ihm wird Recht, der, ein Verbrechen büßend,
Nicht lebt, ein zweites zu begehn.

In der Justinianischen Novelle XXX, Cap. 11 heißt es im Eingang:

Adulteria vero et raptus virginum, et immoderatas illicitasque, et augendae rei suae causa comparatas circumscriptiones, neque non homicidia, et si quid ejusmodi delictorum est, ita acerbe punito, ut paucorum hominum supplicio omnes reliquos continue castiges, estoque secundum legem exquisitus delinquentium castigator: neque enim inhumanitas hoc, sed potius summa quaedam humanitas est, cum multi paucorum animadversione salvantur."

Ferner sind die Worte der Isabella (V, 456):

„Sein Thun blieb hinter seiner bösen Absicht,
Und muß begraben sein als bloße Absicht,
Die umkam unterwegs. Denken ist frei;
Die Absicht bloßes Denken."

mit folgenden Stellen des corpus juris ziemlich übereinstimmend:

L. 18 Dig. de poenis (lib. 48, 19)
cogitationis poenam nemo patitur.

L. 53, §. 3, Dig. de V. S. (lib. 50, tit 16).
— — — nec consilium habuisse noceat, nisi et factum secutum fuerit.

L. 225 Dig. ebendas.

— — — non secundum propositionem solam sed cum aliquo actu etc. etc.

Es hat also den Anschein, daß Shakespeare auch wissenschaftliche Studien auf dem Gebiete des Rechts gemacht hat und mag er nicht blos zum augenblicklichen Nothbehelf Beschäftigung im Rechtsfache gesucht, sondern eine Zeit lang vielleicht die Rechtswissenschaft als Lebensziel erwählt haben, bis er seinen eigentlichen Beruf erkannt und sich ihm ganz hinzugeben die Mittel und Gelegenheit erlangt hat. Bei seiner praktischen Beschäftigung mit dem Recht mag er auch die Unvollkommenheit der menschlichen Gerechtigkeit tief empfunden und dadurch einerseits zu so bittern Aeußerungen über dieselbe gekommen sein, wie sie hier hervorgehoben sind, andrerseits die erste Anregung zu einer so gelungenen und lebensvollen Darstellung von Gerichtsscenen nach der scherzhaften Seite, wie wir sie in unserem Stücke (Act 2, Sc. 1) und anderwärts, z. B. in Viel Lärmen um Nichts finden, die erste Anregung erhalten haben. Shakespeare hat daher auch die göttliche Gerechtigkeit und Gnade der menschlichen unvollkommnen Gerechtigkeit auf das eindringlichste entgegengestellt und die Ueberhebung des Menschen, der von kurzer Autorität bekleidet, den kleinen Gott spielen und nichts als donnern möchte, in den herbsten Ausdrücken gegeißelt. Diese Ueberhebung des Menschen, sowie das starre Festhalten an einem unhaltbaren Gesetz ist daher namentlich unter dem Bilde eines Pharisäers in Angelo zur Darstellung gebracht. Wie bei den Pharisäern, den größten Gegnern der christlichen Lehre, ist auch bei Angelo der Mangel an Nächstenliebe die Wurzel jener Ueberhebung und das ganze Stück ist damit auch eine Verherrlichung der christlichen Liebe geworden, welche in Isabella und dem Herzog ihren positiven, in Angelo den negativen Ausdruck gefunden hat, bis auch dieser durch die Liebe auf den dem Menschen zukommenden Standpunkt geführt wird.

Es spricht sich dies in so vielen Einzelnheiten aus, daß auf alle nicht besonders einzugehen ist; es sei nur hervorgehoben, daß die schwere Pflicht der Vergebung wohl kaum schöner geübt werden kann, als von Isabella, da sie für das Leben Angelo's auch in dem gerechtesten Unwillen über seinen wirklichen und vermeintlichen Frevel unter der eindringlichsten Geltendmachung der für ihn sprechenden Gründe bittet, daß der allgemeinen

Bruderliebe ein ebenso sprechender Ausdruck durch die Art gegeben ist, wie grade der verworfene Bernardin vom Herzog behandelt und begnadigt wird.

Hat man also auch hier und da, durch Aeußerlichkeiten verleitet, das Christenthum Shakespeare's verdächtigen wollen, hat man selbst in Maß für Maß an einzelnem in dieser Richtung Anstoß genommen und es z. B. getadelt, daß der Herzog Claudio weniger durch die Tröstungen der Religion, als durch eine Herabsetzung des Werthes des Lebens Muth einzusprechen sucht [1]), so ist es doch unläugbar, daß unser Stück für die reinsten Lehren des Christenthums tiefes Verständniß und eine völlige Aneignung derselben seitens des Dichters verräth und Maß für Maß wird damit die glänzendste Widerlegung aller Anschuldigungen, die gegen das Christenthum Shakespeare's je gemacht worden sind. Allerdings hat er, und ganz im Sinne seiner Dichtung, nicht in Aeußerlichkeiten das Christenthum gesucht, sondern dem Geist des Evangeliums und seinem eignen Charakter gemäß, im Geist und in der Wahrheit seinen Gott verehrt.

Nach dieser Richtung geben beide Schöpfungen des Dichters, die wir hier betrachtet haben, nur ein harmonisches Bild von seiner echt christlichen Gesinnung. In beiden Stücken ist die ganz uneigennützige Hingebung an Andre mehr betont, als die berechtigte selbst edle Liebe der Geschlechter, welche schon im Kaufmann von Venedig einigermaßen, ganz aber in Maß für Maß zurücktritt; in beiden ist der Mangel an christlicher Liebe als die Quelle der tiefsten sittlichen Versunkenheit, der größten moralischen Verirrungen nach Seiten des Eigennutzes, der Rachsucht, der Selbstüberhebung, der Sinnlichkeit und der verschiedensten in deren Gefolge sich zeigenden Vergehen dargestellt. Wir werden jetzt auch verstehen, daß es nur das Christenthum und die Liebe sein konnte, welche den so tief gesunkenen und alles Halts Beraubten die hülfreiche Hand reichten, um sie einer bessern Zukunft zuzuleiten.

---

1) Vergl. oben S. 164 Anm.

III.

Wie es Euch gefällt

und

Shakespeare als Idyllendichter.

Für das genauere Studium Shakespeare's und der Methode seines dichterischen Schaffens, welche wir im vorigen Aufsatz etwas näher zu betrachten versuchten, dürfte ferner sein Lustspiel „Wie es Euch gefällt" ein sehr dankbares Feld und dabei ein ganz eigenthümliches Interesse gewähren. Nicht nur, daß es aus der reifsten Zeit seiner poetischen Wirksamkeit herrührt und in ziemlich unversehrter Gestalt erhalten ist, daß uns in dem Schäferroman Rosalynde von Lodge die einzige und unzweifelhafte, dabei sehr ausführliche Quelle[1]) vorliegt, nach welcher Shakespeare in sehr treuer Anlehnung und doch wieder mit charakteristischen Aenderungen sein Lustspiel gearbeitet hat, so daß wir eine sehr umfassende und ausführliche Vergleichung damit vornehmen können[2]), so bewegt sich auch der Dichter hier in einer neuen Gattung der dramatischen Dichtung, im sogenannten Schäferdrama oder vielmehr sein dichterischer Genius faßt einen in dieses Bereich gehörigen Stoff in einer so eigenthümlichen Weise auf, daß wir ungewiß werden können, ob er im

---

1) Es ist zwar behauptet worden, daß Shakespeare auch das „tale of Gamelyn" in Chaucer's Canterbury tales benutzt habe, doch ist die Unhaltbarkeit dieser Annahme neuerdings wieder von Delius im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 6, S. 247 nachgewiesen worden.

2) Diese Vergleichung hat bereits Delius im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (Bd. 6, S. 226) vorgenommen, weshalb wir hier darauf verweisen. Einzelne davon abweichende Ansichten werden wir am betreffenden Ort anführen.

Ernst ein Stück dieser Gattung schaffen oder die ganze poetische Richtung hat persifliren wollen. Dabei wird es uns wieder (vgl. S. 59), auch trotz der gebotenen Vergleichung mit der Quelle, durchaus nicht leicht, den Hauptgedanken, von welchem der Dichter bei der poetischen Gestaltung jenes Stoffes geleitet wurde, zu bezeichnen, wenn wir auch mehr wie bei anderen grade bei diesem Stücke überzeugt sein dürfen, daß er nicht blos die gegebene Fabel zu poetisch schöner Darstellung gebracht, sondern daß er allgemeinere Gedanken in demselben niedergelegt und zum einheitlich bewegenden Princip des Dichtwerks gemacht hat. Worin diese bestehen, darüber haben bisher die Ausleger in sehr verschiedner Art sich geäußert und sind sich meist nur in Einzelheiten begegnet.

Nach Schlegel[1]) hat der Dichter durch das von ihm aufgerollte Gemälde zeigen wollen, daß es nichts bedürfe, um die der Natur und dem menschlichen Geiste innewohnende Poesie hervorzurufen, als mit Abwerfung des angekünstelten Zwanges beide der angebornen Freiheit zurückzugeben. Die träumerische Sorglosigkeit eines solchen Daseins sei im Gange des Dramas selbst ausgedrückt und schon durch den Titel desselben angedeutet, in Uebereinstimmung mit der dargestellten Zwanglosigkeit sei auch bei der Darstellung selbst das Ceremoniel der dramatischen Kunst nicht gehörig beobachtet.

Tieck hat das Stück das muthwilligste Lustspiel Shakespeare's genannt und scheint ihm einen eigentlichen Gedankeninhalt nicht beizumessen, da er nur bemerkt, daß der Dichter darin mit Ort und Zeit Scherz getrieben, die Regeln verspottet und umgangen, auch die Wahrheit der Motive und die Gründlichkeit der Composition geopfert habe, um ein eigentliches freies Lustspiel zu dichten.

Gervinus[2]) findet, daß der Dichter denselben Hauptgedanken in das Stück gelegt wie der Novellist, daß er ihn aber so tief versteckt habe, wie ihn Lodge klar ausgesprochen. Die süßeste Salbe im Elend, darauf laufe das goldne Vermächtniß des Euphues, wie Lodge seine Erzählung mit Bezug auf den Roman Euphues von Lilly[3]) nennt, hinaus, sei Geduld und die einzige Arznei für

1) A. W. v. Schlegel, Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg 1817. Bd. 3, S. 119.

2) Gervinus, Shakespeare. Leipzig 1849. Bd. 3, S. 28.

3) Vergl. über Lilly den Aufsatz von C. C. Hense im Jahrb. d. deutsch. Shak.-Ges. Bd. 7, S. 239: „John Lilly und Shakespeare.“

den Mangel die Zufriedenheit. Man soll dem Unglück trotzen mit Gleichmuth und dem Geschicke begegnen mit Bescheidung. Fasse man also die sittlichen Betrachtungen Lodge's wie Shakespeare's, die namentlich in den drei Liebespaaren zur Anschauung gebracht werden, in einen Begriff zusammen, so sei es die Selbstbeherrschung, der Gleichmuth, die Fassung im äußeren Leid und innerer Leidenschaft, deren Preis verkündigt werden soll.

Ulrici [1]) tritt der Erklärung von Gervinus, welche er für zu schwerfällig hält, entgegen, indem er, sich Tieck's Erklärung annähernd, das phantastische Element im Stücke als vorherrschend und das Stück auf allgemein komischer Weltanschauung sich bewegend erklärt. In demselben herrschten als Motive nur Zufall und Laune und solche Stimmungen und Gefühle, denen die handelnden Personen sich rückhaltlos hingeben, nirgends selbstbewußte Pläne und feste Zwecke. In dieser Art könne aber nur in einer Staffage, wie der des Ardenner Waldes, das Leben geführt werden, am Hofe, in verwickelten Verhältnissen, bei unlauterer Gesinnung und selbstsüchtigen Bestrebungen verliere es seinen poetischen Nimbus und verkehre sich in Unwahrheit, in Unrecht und Gewaltthätigkeit. In diesem Gegensatz liege die Pointe des Stückes, derselbe sei dem humoristischen Gepräge des Ganzen gemäß aber nicht zum ernsten Conflict verschärft, vielmehr lasse der Dichter Unrecht und Willkür von selbst in ihr Gegentheil umschlagen und überall das Recht und das vernunftgemäße Verhältniß herstellen, so daß der Laune und dem Zufall die bisher behauptete Herrschaft wieder entzogen werde.

Kreyssig [2]) sieht, ähnlich wie Gervinus, das Grundmotiv der zur Darstellung kommenden Stimmung in dem der Dichtung Lodge's entlehnten Gefühl des Gegensatzes zwischen der verdorbenen verkünstelten Gesellschaft und der frischen heilkräftigen Natur, wobei jedoch der dramatische Dichter beide Seiten des Bildes klar und gegenständlich hervortreten lasse und die verschwimmende Schilderung der Novelle zu plastischer Darstellung steigere. So wie der Ernst der dramatischen Handlung gegen die sittlichen Grundlagen, so richteten sich das ganze Stück hindurch die Pfeile des Witzes gegen die Thorheiten und Schwächen

---

1) Ulrici, Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. Bd. 2, S. 207—209.
2) Kreyssig, Vorlesungen über Shakespeare. Berlin 1860. Bd. 3, S. 237.

der von der Natur gewichenen vornehmen Welt, sowohl von Seiten des Narren, wie des grämlichen Melancholikers und die gesünderen Naturen drehten ihr wenigstens, wenn auch ohne Bitterkeit, den Rücken. Auf dem Hintergrunde des mit den energischen Farben der Wirklichkeit gezeichneten Weltlebens zaubere der Dichter ein Bild sorgloser, gesunder Naturexistenz hervor, jedoch nicht als das sentimental herbeizusehnende Urbild eines in der Gesellschaft zu Grunde gegangenen Normalzustandes, sondern als vorübergehende Erholung für lebenskräftige, nur augenblicklich verstimmte und aus ihrer Sphäre geworfene Naturen. Die eigentlichen Bewohner des idealen Schauplatzes, die wirklichen Schäfer sollten dagegen eine förmliche Parodie der sentimentalen Pastoraldichtung darstellen, so daß von allen idealen Gestalten des romantischen Schäfergedichts nichts übrig bleibe, als eine Schaar fröhlicher Gesellen, die sich nach Gefahr und Noth im Grünen die Grillen vertreiben, um für neue Thätigkeit sich zu stärken — und ein paar gelungene Carricaturen des ganzen, überpoetischen Unfugs.

Von den vorstehenden Erklärungen können wir nur die Kreyssig's als im Wesentlichen richtig, wenn auch nicht als vollständig und die Intention des Dichters ganz umfassend anerkennen. Schlegel giebt, wie schon Ulrici beklagt hat, ebenso wie Tieck nur einige Andeutungen, die sich mit dem Gedankeninhalt des Stückes fast gar nicht befassen und was Schlegel von dem Erwecken der dem Menschen inwohnenden Poesie spricht, daran hat Shakespeare bei seiner Dichtung ganz gewiß nicht gedacht, es jedenfalls nicht zum Gegenstand der Darstellung machen wollen. Die Poesie, welche in dem Waldschauplatz der Ardennen, in den dorthin verschlagnen Personen geweckt wird, wozu wir also kaum die eingelegten Lieder rechnen können, findet sich nur bei Einzelnen, z. B. bei Orlando und ist in ihrem Ausdruck ziemlich mangelhaft, auch ausdrücklich zum Gegenstand des Spottes gemacht.

Gervinus' Erklärung ist offenbar unzutreffend, er wendet einen Gedanken, der ihm besonders gefällt und der, wir können es einräumen, bei Shakespeare häufig und mit Nachdruck zur Geltung kommt, wie er auch wol von andern tüchtigen Männern in den Vordergrund ihrer Lebensmaximen gestellt werden wird, auf dasjenige Drama an, auf welches er viel weniger wie auf andre des Dichters paßt, wie sich derselbe überhaupt fast auf

alle poetischen Werke, worin ein Wechsel menschlicher Schicksale dargestellt wird, also namentlich auf die dramatischen Werke mehr oder weniger anwenden lassen dürfte.

Ulrici hat zwar insoweit Recht, als Zufall und Laune in unserem Stücke einigermaßen hervortreten, doch läßt sich auch nicht behaupten, daß die abgespielten Handlungen willkürlich und ohne alles Ziel wären. Auch ist damit das wesentliche der Dichtung nicht getroffen, was Ulrici zwar auch, aber nur vorübergehend, Kreyssig dagegen mit der gebührenden Betonung erwähnt.

Denn allerdings ist es der schon durch die Oertlichkeit der Scene bezeichnete Gegensatz zwischen Natur und Cultur, zwischen dem unbeschränkten fröhlichen Leben in Feld und Wald und dem Zwang und Ceremoniell des Hofes und der Städte, zwischen Geselligkeit und Einsamkeit, welcher in dem Stücke und zwar in sehr origineller Weise zur Darstellung kommt. Weit entfernt, daß der Dichter eine Verherrlichung des Naturzustandes giebt, wie sie beim Idyll nach dem ursprünglichen Zweck dieser Dichtungsart gewöhnlich vorausgesetzt wird, zeigt er mit derselben Unparteilichkeit, womit er alle Lebensverhältnisse darzustellen pflegt, beiderseits sowohl die Schwächen und Mängel, wie die Vorzüge der behandelten Charakterformen und Situationen. Da nun der Schauplatz des Stückes hauptsächlich das grüne Laubdach des Ardenner Waldes ist, so giebt der Dichter, der alles, was er behandelt, in poetischem, also schönem Lichte darstellt, zunächst allerdings eine so reizende Verherrlichung des Wald- und Naturlebens, wie sie wol in sehr wenigen Idyllen und Schäferspielen erreicht worden ist. Andrerseits sind aber auch die Mängel dieses Lebens mit solchem Nachdruck hervorgehoben, ist dasselbe in Bezug auf die Hauptpersonen so episodisch und überhaupt so wenig als Zweck und Inhalt des irdischen Daseins dargestellt, daß der Dichter eher gegen, als für ein solches Partei zu nehmen scheint. Es entspricht dies auch ganz der allgemeinen Lebensanschauung des Dichters, die uns wenigstens so weit klar ist, daß er allen Werth der Kräfte auf ihre Anwendung und weit mehr Gewicht auf ein thätiges und bewegtes Leben, als auf den Zustand ruhiger Beschaulichkeit legte. Wir dürfen daher, wenn er auch in Darstellung des Thatsächlichen an seine Quelle sich mit einer Treue anschloß, wie bei keinem anderen seiner Dramen, doch in Bezug auf den Gedankeninhalt bei ihm entgegengesetzte Gesichtspunkte, von denen er ausging, voraussetzen,

als beim Novellisten, welcher allenthalben dem einsamen Naturleben einen besondern moralischen Werth beizulegen nicht müde wird. Dieselbe Erscheinung, daß unser so vorzugsweise die Gegensätze aufsuchende Dichter mit einer fast eigensinnigen Laune andere Gedankenresultate aus den gleichen thatsächlichen Vorlagen zieht, als seine Vorbilder, finden wir ja auch bei andern Stücken des Dichters, z. B. beim Hamlet, wo aus dem thatenlustigen Helden der Quelle ein zögernder Reflexionsmensch geworden ist. Wir müssen daher auch in dieser Beziehung Gervinus entgegentreten, welcher die platten moralischen Sätze Lodge's auch von Shakespeare als leitende Gedanken des Stückes adoptirt sein läßt.

Wollen wir hiernach unsererseits der Tendenz des vorliegenden Lustspiels nachgehen, so möchten wir darin zunächst eine Anwendung des Shakespeare'schen Satzes, daß nichts an sich gut oder schlecht sei, auf die hier vor Augen geführten großen Gegensätze menschlicher Bildung und Gesittung und das namentlich in Bezug auf den Schauplatz finden, worauf solche sich entwickeln. So wie das Aeußere, — dies ist, wie wir im vorigen Aufsatz gesehn, ein Hauptsatz der Lebensweisheit unseres Dichters, — dem Innern nicht immer entspricht, so wird auch die wahre Bildung nicht immer an den Orten und bei den Menschen angetroffen, wo wir sie voraussetzen möchten, ebenso die wahre Natur und Natürlichkeit. Rohheit und Barbarei herrscht oft an den Stätten der Cultur und Unnatur unter den im freien Wald und Feld lebenden Menschen. Der Mensch ist im Grunde genommen überall derselbe, kann überall gut oder schlecht, bäurisch grob oder voll feiner Rücksicht, roh oder gebildet sein, und an ihm selbst liegt es hauptsächlich, wie er sich nach der einen oder andern Seite hin gestaltet, ebenso ist das Glück und die Zufriedenheit, die ihm selbst zu Theil wird und die er andern angedeihen läßt, nicht an den Ort, wo er sich aufhält, gebunden. Das Glück eines idyllischen Naturzustandes an Orten ländlich schöner Einsamkeit fühlt nur Der, welcher die Empfänglichkeit dazu mitbringt und andrerseits können die unliebenswürdigen Eigenschaften, Hochmuth, Neid u. s. w. sich nicht blos im unruhigen Treiben der Städte, im Kampf wühlender Leidenschaften und entgegengesetzter Interessen entwickeln, sondern auch an den Orten ländlichen Stilllebens, welche zu Stätten ungetrübten ruhigen Glückes bestimmt scheinen, weil sich eben auch da, wenn

auch in andern Formen und Richtungen, allerlei entgegenstehende Interessen und Neigungen zeigen und durchkreuzen werden.

Auf diese Gedanken leitet schon eine oberflächliche Betrachtung der im Stück dargestellten Situationen, so wie der Charaktere und ihrer gegensätzlichen Gruppirung. Zunächst fallen uns zwei Hauptgruppen von Personen und zwei große Gegensätze in der Situation derselben in die Augen; auf der einen Seite, am Hofe, ein Regent im ruhigen und unbestrittenen, aber mit Unrecht erlangten Besitz der Herrschaft, und ein Edelmann, der ebenso ungerechter Weise im alleinigen Genuß des väterlichen Reichthums ist, da er seinem jüngeren Bruder Orlando nicht einmal die Mittel einer standesgemäßen Erziehung gewährt.

Auf der andern Seite wird uns in der Einsamkeit des Ardenner Waldes, nach ihrer Flucht von dem andern Schauplatz, dieser Orlando, dann die Tochter jenes Herzogs mit ihrer Freundin Celia, der Tochter des verbannten Herzogs, vorgeführt, endlich dieser selbst mit einer Schaar Getreuer, welche ihm in die Verbannung gefolgt sind. Sie führen dort, wie es im Stück selbst heißt, ein Leben, wie im goldnen Zeitalter, d. h. sie genießen den Augenblick, sind fröhlich im ungezwungnen Verkehr und der Herzog vergißt sein Mißgeschick, welches immerhin schwer genug ist, wenn man die gewohnte Bequemlichkeit und den früheren Glanz der Herrschaft, den er nun entbehren muß und wenn man vor allem die Trennung von seiner einzigen Tochter Rosalinde in Betracht ziehen will. Dieses schöne Naturleben wird auch nicht an sich als etwas angenehmes oder gutes von ihm gepriesen, sondern weil es zur Selbsterkenntniß führt, weil die Schmeichelei darin nicht zur Geltung kommt und weil es lehrt, aus der Widerwärtigkeit gutes zu ziehen.

Schon die Person der beiden Herzöge, so wie das verschiedene Treiben in ihrer Umgebung, zeigt jenen Gegensatz zwischen Cultur und Natur, hier sogar zwischen Cultur und Rohheit ganz augenscheinlich und in offenbar beabsichtigter Weise im entgegengesetzten Verhältniß zu den gegebenen Voraussetzungen und örtlichen Grundlagen. Denn die feine Lebensart herrscht grade unter den im grünen Walde sich frei bewegenden Personen, während am Hofe des regierenden Herzogs die Rohheit und Brutalität sich geltend macht. Das ganze Auftreten des Letzteren erscheint höchst form- und würdelos, man darf nur die Art, wie er seiner Nichte Rosalinde die über sie verhängte Ver-

bannung ankündigt, in Betracht ziehen. Die Belustigungen an seinem Hofe bestehen in Ringkämpfen, die mit Genick- oder Rippenbrechen zu endigen pflegen, worüber der Narr die gebührende Verwunderung ausdrücklich bezeigt. Aus der Umgebung des Herzogs lernen wir demnach, außer dem ebenso unfreundlich gearteten Oliver, nur den Ringer und Rippenbrecher Charles und einen Hofmann kennen, welcher den beiden Prinzessinnen den eben stattgehabten Ringkampf umständlich erzählt und nicht genug bedauern kann, daß sie ihn nicht mit angesehn haben. Shakespeare entnahm zwar die Person des Ringers und den Kampf desselben mit den Söhnen des alten Landeigenthümers, wie er von Lodge bezeichnet ist, und dann mit Orlando aus seiner Quelle, doch ist es augenscheinlich, daß es ihm, worauf auch schon jene Aeußerung des Narren deutet, grade um die Darstellung dieses rohen Vergnügens zu thun war, da in Lodge's Novelle bei dieser Gelegenheit auch ritterliche Turniere erwähnt werden, welche unser Dichter als das poetischere Motiv füglich allein unter Weglassung des Ringkampfes hätte aufnehmen können, wie er doch sonst manches gröbere Motiv in der Novelle gemildert oder weggelassen hat. Delius [1]) findet den Grund dieser Weglassung in der Rücksicht auf die einfachen Bühnenverhältnisse jener Zeit und auf die innere Oekonomie des Dramas, welche alles Ueberflüssige zu vermeiden hatte. Doch hätte ein ritterlicher Zweikampf zu Fuß wenigstens ebenso gut auf der Bühne dargestellt werden können als ein Ringkampf und hätte nöthigenfalls, wie der vorhergehende Kampf, auch hinter die Bühne verlegt werden können, bei einer strengen Ausscheidung des Ueberflüssigen aber würde der vorhergehende Kampf des Ringers ganz weggelassen worden sein, wenn nicht eben der oben angedeutete Gesichtspunkt hätte zur Geltung kommen sollen; denn auch um das Mitleid der Prinzessinnen und ihre Besorgniß vor der Gefahr Orlando's zu erwecken, war jener Kampf nicht unbedingt nothwendig, sondern es wäre schon die in der Novelle besonders hervorgehobene riesige Gestalt des Ringers ein ausreichendes Motiv dafür gewesen.

Im Gegensatz zu diesem sonderbaren Hofleben zeigt sich unter der Umgebung des vertriebenen Herzogs und namentlich

---

1) Im angeführten Aufsatz im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 6, S. 231.

bei diesem selbst, der als edel und leutselig und unendlich mehr als Herrscher erscheint, wie sein Bruder, durchgängig ein rücksichtsvoller und feiner Umgangston und angenehme gesellige Formen, wodurch denn auch der verschmachtete Orlando, da er mit Gewalt die nöthige Speise von seinem Mahl nehmen will, sogleich zu derselben Höflichkeit zurückgeführt wird.

Eine dritte, den beiden vorigen contrastirende, Gruppe bilden wieder die auf dem dargestellten Idyllenschauplatz einheimischen Personen, die Schäfer und Schäferinnen, und auch sie sind, wie die vorigen, ja noch deutlicher in einer Art gezeichnet, wie sie dem poetischen Naturleben, das wir uns als Gegenstand der Idyllendichtung vorzustellen gewohnt sind, grade am allerwenigsten entspricht. Durchgängig erscheinen dieselben entweder nicht natürlich oder nicht poetisch und dann von einer so hervorstechend prosaischen Anschauungs- und Empfindungsweise, daß wir darin die Absicht des Dichters erkennen können, den oben angedeuteten Anschauungen Ausdruck zu geben. Es mögen daher diese zwar nebensächlichen, doch zum Verständniß der Meinung des Dichters und seiner Stellung zur Idyllendichtung um so wichtigeren Gestalten zunächst eine kleine Musterung sich gefallen lassen, besonders auch mit Rücksicht auf die Aenderungen, welche Shakespeare bei denselben mit den Urbildern, welche die Novelle Lodge's darbot, vorgenommen hat.

Den krankhaft liebenden Schäfer Silvius und die spröde Schäferin Phöbe fand Shakespeare mit diesen Eigenschaften in Lodge's Roman bereits vor und er behielt in ihnen die stehenden Typen der Schäferdichtungen seiner Vorgänger bei, gab ihnen den Reiz und die Lebendigkeit, die er allen seinen Gestalten zu verleihen wußte und welche denselben nach der äußern Situation und im Verhältniß zur ganzen Dichtung angemessen schien, hob aber dabei ganz augenscheinlich das verkünstelte und unnatürliche ihres Wesens hervor und ließ es ihnen von der gesunden Rosalinde noch ausdrücklich vorhalten. Er stellte sie also in dieser Beziehung noch in einen besondern Contrast gegen die andern auftretenden Personen, einen Contrast, welchen Lodge's Roman nicht im entferntesten andeutet, da in diesem über alle Personen die süßliche Geziertheit der damaligen Schäferpoesie gleichmäßig verbreitet ist.

Den alten Schäfer Corinnus entnahm Shakespeare ebenfalls, und mit denselben Functionen für das Stück, seiner Quelle, er

ist aber augenscheinlich nach der entgegengesetzten Seite hin, als die Vorigen, nämlich nach der der platten Natürlichkeit, schärfer charakterisirt, als es im Roman der Fall ist, wie namentlich sein Gespräch im dritten Act mit Probstein (Scene zwei) ergiebt, wobei ihn dieser, obgleich durch die einfachen Argumente des Schäfers geschlagen, als Strohkopf bezeichnet und er selbst seine eigne treffende Charakteristik und zugleich die aller prosaisch-idyllischen Naturkinder mit den Worten giebt:

> Herr, ich bin ein ehrlicher Tagelöhner; ich verdiene, was ich esse, erwerbe, was ich trage, hasse keinen Menschen, beneide Niemandes Glück, freue mich über anderer Leute Wohlergehn, bin zufrieden mit meinem Ungemach und mein größter Stolz ist, meine Schaafe weiden und meine Lämmer saugen zu sehn.

Die andern von unserm Dichter zur Vervollständigung der Schäfergesellschaft neu hinzugedichteten Personen, der verschmähte Wilhelm und Käthchen, in dem (später von Rowe beigefügten) Personenverzeichniß als Landleute bezeichnet, wiederholen im Wesentlichen der Situation den unglücklich liebenden Silvius und die stolze Phöbe und insofern die Unnatur der Empfindung. Im Grunde genommen aber repräsentiren sie, wie Corinnus, das Landleben von der rein prosaischen Seite, beide sind höchst einfache, ja tölpelhafte Persönlichkeiten. Bei alledem ist Käthchen immer noch ein Stück von einer Kokette, indem sie davon spricht, daß sie nicht schön sei und sogar ein Gott sei Dank darüber ausspricht (III, 3, 39), — es wäre das erste Mädchen, welches im Ernst eine derartige Dankbarkeit empfände. Mit dieser Aeußerung scheint sie indeß auch manche Ausleger (Gervinus z. B.) getäuscht zu haben, welche sie als häßlich bezeichneten; daß sie ihr damit zu nahe traten, geht aus den Worten Probsteins hervor, daß er sie nur dann ehrbar haben wolle, wenn sie häßlich wäre (III, 3, 29). Des Letzteren scheinbar für das Gegentheil sprechende Vergleichung des Mädchens mit einer häßlichen Auster an einer andern Stelle (V, 4, 62) ist wol mehr als Ausdruck einer gewissen Ziererei und als Uebertreibung aufzufassen, er fühlt sich bei derselben namentlich als Hofmann.

An sich sind die erwähnten, wie die meisten übrigen Charaktere des Stückes klar und verständlich, nur Probstein und Jacques, die neuen Schöpfungen des Dichters, haben zu vielen Zweifeln über ihre Auffassung Veranlassung gegeben. Außerdem werden wir, um den Gedanken des Dichters nachzugehen

wenigstens die Hauptcharaktere noch einer kurzen Betrachtung unterziehen müssen. Denn diese sind ganz augenscheinlich, wie die bereits betrachteten, nach den hervorgehobenen Gesichtspunkten gestaltet, ebenso lassen sich die andern Personen des Lustspiels mehr oder weniger unter demselben betrachten, wenigstens wird nicht leicht ein andrer Gedanke bezeichnet werden können, der mit mehr Gleichmäßigkeit auf alle Figuren des Stücks Anwendung finden könnte. Gewiß aber dürfte keineswegs, wie Ulrici behauptet[1]), in allen jene phantastische Launenhaftigkeit hervorstechend sein, welche bald als inneres Motiv, bald als äußerer Anstoß für ihr Wollen und Thun sich geltend machen soll. Namentlich aber bei den Hauptpersonen ist dies ganz und gar nicht der Fall, es kommt wohl Muthwille, aber nicht Laune als die Triebfeder ihrer Handlungsweise zum Vorschein, vielmehr werden sie theils durch den Drang der Umstände, theils durch ganz vernünftige, die unnatürlichen Brüder sogar durch ganz raffinirte, Ueberlegung geleitet.

Gleich der Held des Stückes, Orlando, ist nicht im Mindesten launisch, nicht einmal muthwillig, sondern von sehr gesundem, ernstem und tüchtigen Wollen und Empfinden, ein liebenswürdiges Naturkind, voll Edelmuth und männlicher Kraft. Schon von vornherein kommen dagegen die oben dargestellten Gegensätze von beiden Seiten bei ihm zur Anschauung; seine Erziehung ist gröblich und geflissentlich vernachlässigt worden, er empfindet dies tief und schmerzlich und bedroht den Bruder mit der ihm allein zu Gebote stehenden Körperkraft, um sich die Mittel zu einer ordentlichen Erziehung zu erzwingen. Da er den Drang fühlt, sich in irgend einer Weise hervorzuthun und zur Geltung zu bringen, besteht er den gefährlichen Ringkampf mit Charles. Dabei verliebt er sich, blos seinem Gefühl folgend, in Rosalinde bei dem ersten Zusammentreffen. Blöde und schüchtern der Geliebten gegenüber, wird er beredt und mittheilend im Walde, da er seiner Empfindung ganz überlassen ist und sich in der freien Natur, angewiesen auf die eigne Kraft, dem Druck seiner demüthigenden Lage entgangen, auch selbst frei fühlt. Dabei ist er fern von jedem Sichgehenlassen, wie es bei einem ungeschulten und jetzt vermöge des Schauplatzes, auf den er gestellt ist, unbeschränkten Naturmenschen erwartet werden könnte;

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 216.

er macht von seiner Kraft durchgängig den maßvollsten Gebrauch, nur so weit es die Umstände jedesmal zu fordern scheinen. Kurz, es ist in ihm eine reich begabte, harmonisch angelegte Männernatur dargestellt, bei welcher der natürliche Verstand und die natürliche Empfindung die Ausbildung ersetzen, wobei er aber dennoch alles thut, was er kann, um auch diese zu erlangen und dadurch die Naturanlage und Kräfte zu vervollkommnen und zu veredeln.

Grade dieses einfache Wesen gewinnt ihm die Liebe der feingebildeten, auch an Rang hoch über ihm stehenden Rosalinde wie im Fluge, noch ehe er seinerseits die mindesten Zeichen von Liebe gegeben hat. An sich ist dies rasche Entstehen der Liebe nichts unnatürliches — man denke an Romeo und Julia — und hier war noch auf beiden Seiten das gleiche Gefühl der Verlassenheit mitwirkendes Motiv. An natürlicher Empfindung, an Stärke und Tiefe derselben, so wie an Selbstbeherrschung ist Rosalinde Orlando ungefähr gleichgestellt. Die letztere Eigenschaft ist bei ihr sogar noch mehr wie bei Orlando hervortretend, da dieser ihre Nähe nicht ahnt und sie im fortwährenden Verkehr mit ihm ihre Leidenschaft zu bemeistern hat, um ihre Verkleidung nicht zu verrathen, welche bei der Freiheit und Ungebundenheit, in der sie sich bewegen darf, als ein wirksamer Schutz für ihre Tugend erscheint. Diese Verkleidung und das unter der Maske des Scherzes geführte Liebesverhältniß mit Orlando ermöglicheu andrerseits eine Ungezwungenheit des Verkehrs, wie sie dem Boden der Idylle entspricht und auch wieder nicht entspricht, indem ein ganz künstlich fingirtes Verhältniß durchgeführt, oder vielmehr ein vorhandenes zur Täuschung der einen betheiligten Person als vermeintlich fingirtes scherzhaft abgespielt wird. Grade die feine Sitte feiert also wieder einen Triumph, wenn die so starke Empfindung in geeigneter Weise beherrscht und wenn die Ungebundenheit der Situation nicht dazu benutzt wird, auch der süßesten Leidenschaft ungezügelten Lauf zu lassen, sondern das Liebespaar nur in poetisch freier Aussprache sich derselben erfreut. So ist die Heldin, welche unter dem Zwang des Hofes ihre Neigung zuerst und mit möglichster Offenheit zu erkennen gab, dann diejenige, welche nach Wegfallen der äußeren Schranken sich selbst mehr Zwang auferlegt, als ihre Lage zu gebieten scheint. Damit soll namentlich gesagt sein, daß eben auch hierin sich die oben angedeuteten

Gegensätze wieder geltend machen, nicht daß Rosalinde etwa blos aus sittlicher Vorsicht und weiblicher Aengstlichkeit in ihrer Verkleidung auch nach dem Zusammentreffen mit Orlando beharrt, vielmehr geht alles dies auch und hauptsächlich aus dem sprühenden Muthwillen und liebenswürdigen Humor, die ihr als Hauptzüge ihres Wesens eigen sind, hervor. Von dieser Seite ist ihr Charakter immer sehr bewundert und sie ist mit Recht zu den weiblichen Humoristen Shakespeare's gezählt worden.[1]) Von Mrs. Jameson wird sie unter den geistreichen Frauencharakteren des Dichters mit gewohnter Meisterschaft geschildert und der Portia im Kaufmann von Venedig, so wie der Beatrix in Viel Lärm um Nichts an die Seite gesetzt.[2]) Die Letztere hat zwar nicht den Humor, doch denselben Muthwillen und Witz, wie Rosalinde, nur ist diese nicht so unartig und sarkastisch als jene, sondern mehr jungfräulich zart und hingebend, sie hat, wie Mrs. Jameson es bezeichnet, mehr Glanz und Zartheit und ein phantastischer Reiz schwebt um ihre Person, der ganz zu dem luftigen Laubdach des Ardenner Waldes und zu dem dargestellten Naturleben stimmt. Sie würde ebenso wenig in das halb ernste Intriguenstück Viel Lärm um Nichts, wie Beatrix in die Waldeinsamkeit unseres Lustspiels passen, da die Persönlichkeit der Letzteren, so zu sagen, eine derbere Realität, dabei mehr Kraft und Tiefe hat, als Rosalinde. Am nächsten steht unsere Heldin der Portia, wie diese ist sie genial und lebhaft, sanft und empfindungsreich, vertrauensvoll und hingebend und Beide haben auch Humor. Derselbe dürfte jedoch nicht, wie Ulrici es erklärt[3]), erst mit der Liebe in Beiden erwacht, sondern schon tiefer in ihrem ganzen Wesen begründet gewesen sein, wenn auch zugegeben werden kann, daß mit dem durch die Regung der Liebe veranlaßten höhern Pulsiren der Empfindung auch der Humor in reicherer Fülle sich ergießen wird. Der Unterschied zwischen diesen beiden weiblichen Idealgestalten kann ebenfalls aus ihrer verschiedenen Situation erklärt werden, Rosalinde ist jungfräulicher und unbefangener, Portia überlegener, würdevoller und

---

1) Ulrici im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 6, S. 1. 5.

2) Mrs. Jameson, Shakespeare's Frauengestalten, übersetzt von Levin Schücking. Bielefeld 1840. S. 74.

3) Am angef. Orte. Jahrb. B. 6, S. 5.

erscheint mehr als das gereifte Weib in einer selbstständigen, fürstlichen Stellung.

Hiernach sind, nicht minder als jene Schäfer, auch die beiden Hauptpersonen des Stücks und ihre hervorstechenden Eigenschaften vom Dichter zu dem Verhältniß, in welchem Cultur und Natur zur Oertlichkeit gesetzt sind, in nahe Beziehung gestellt. Auch in ihrer Zuneigung und Abneigung und in der Gruppirung der Personen nach diesem Gesichtspunkt zeigt sich die mehrfach geringe Wirksamkeit der von der Natur gegebnen Verhältnisse und wie wenig der Dichter, so zu sagen, der Natur einen besondern Werth oder Vorzug beimißt. Zwei unnatürliche Brüder verfolgen und berauben den besser gearteten Bruder und es ist dabei zu bemerken, daß in der Quelle das brüderliche Verhältniß nur bei Oliver und Orlando, nicht bei den Herzögen stattfindet, daß also bei den Letzteren Shakespeare dieses von ihm übrigens öfter (im Hamlet, im Sturm, im Lear) wiederholte Motiv brüderlicher, oft zum Verbrechen gesteigerter, Untreue in offenbarer Absichtlichkeit hinzugefügt hat, wozu die bloße Parallelstellung mit Oliver und Orlando, die im Uebrigen wenig durchgeführt wird, kein genügender Grund sein dürfte. Celia verläßt den Vater, um der Freundin zu folgen, und Adam das Haus worin er grau geworden, um dem verfolgten Orlando beizustehen. Zu dem jugendlich kräftigen Orlando bildet der schwache Greis einen wirksamen Contrast, andrerseits betont auch Adam, daß er von jeher naturgemäß gelebt und er erscheint also auch wieder als Naturkind jenem an die Seite gesetzt.

Ganz besonders aber werden die beiden höchst eigenthümlichen und sonderbaren Charaktere des Jacques und Probstein, welche der Dichter ganz neu geschaffen hat, zur Erklärung der Meinung des Dichters zu prüfen sein und es wird auch grade bei ihnen das oben Gesagte eine wichtige Bestätigung finden. Sie thun Beide die darauf hinweisende Aeußerung, daß die Narrheit auch im Ardenner Walde ganz wohl und besser bestehen könne, als wo anders (II, 4, 16. II, 5, 57) und man hat auch wol Beide als Narren, Jacques als den melancholischen, und Probstein als den lustigen bezeichnet.[1]) Wir möchten dem gegenüber nicht nur einen, sondern anderthalb Narren in Wegfall bringen, da wir Jacques für gar keinen und Probstein nur

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 203. 210.

für einen halben Narren, dabei auch nicht für lustig anzuerkennen vermögen. Denn Probstein kommt zu sehr als persönlicher Charakter in Betracht und verfolgt auch eigne Interessen, während der eigentliche Narr nur in das Lustspiel gestellt wird, um so zu sagen als komischer Chor desselben die Thorheiten Andrer unter der Maske der Narrheit schärfer zu kennzeichnen. Namentlich unterscheidet sich Probstein von allen andern Narren Shakespeare's dadurch, daß er auch als Liebhaber, allerdings als ein etwas sonderbarer, auftritt.[1]) Dies würde ihn zwar nach einer im bürgerlichen Leben öfter vorkommenden Anschauung nicht so wesentlich unterscheiden, wie er denn auch selbst alle Verliebten als Narren bezeichnet (II, 4, 55) und sein College in Was Ihr wollt (III, 1, 39) einen dem entsprechenden, allerdings zunächst auf Ehemänner gerichteten Ausspruch thut, daß sie sich zu Narren verhielten, wie Sardellen zu Häringen, der Ehemann sei der größere von Beiden. Aber im Reiche der Poesie und namentlich auf dem Boden des Lustspiels kehrt sich die Geltung des Verliebten um, da ist er der Normalmensch und die andern auftretenden Personen fallen meist unter die Typen der Bösewichter, mürrischen Väter, langweiligen Freunde oder — Narren und der Narr ist niemals Liebhaber. Unser Probstein ist also schon als Liebender ein Ausnahmenarr und nähert sich schon den andern Menschenkindern. Er kommt ferner als individueller Charakter vermöge seiner treuen Anhänglichkeit an die beiden Mädchen in Betracht, und wird dadurch eine Art Seitenstück zu dem Narren im Lear, der aber nur mit dieser Eigenschaft aus dem Narrenkreise heraustritt. Endlich zeigt sich Probstein als selbstständiger nicht typischer Charakter vermöge seiner Eitelkeit und seiner Ueberhebung den Naturmenschen gegenüber, doch kann er auch wieder dadurch erst recht als Narr erscheinen, indem er sich dabei so zu sagen objectiv und subjectiv lächerlich zeigt. Er ist einerseits reiner Lustspielsnarr und verspottet mit einer Fülle von Humor die Schwächen der übrigen Personen, andrerseits erscheint er selbst und besonders da, wo er ernsthaft auftritt, wo er den Hofmann spielt und sich auf seine überlegene Bildung den Schäfern und Hirten gegenüber etwas zu Gute thut, als

1) Allerdings geberdet sich auch der Narr in Ende gut Alles gut eine Zeit lang als Liebender, doch erscheint seine Elsbeth nicht auf der Scene und wird auch von ihm verlassen. Seine Auslassungen, namentlich über das Hofleben, haben viel Verwandtes mit denen Probsteins.

eine höchst lächerliche Figur. In jener Rolle steht er als Narr natürlich höher und in seinem menschlichen Charakter wird diese individuelle Narrheit wieder durch die erwähnte rührende Anhänglichkeit reichlich aufgewogen. Wo er in der einen oder andern Eigenschaft als Narr auftritt, ist schwer zu unterscheiden, meist machen sich beide Seiten, die objective wie die subjective Narrheit, nur in verschiedner Mischung, neben und durch einander geltend. Dies hat nun auch zu so entgegengesetzten Auffassungen, wie sie uns über diesen Charakter vorliegen, Veranlassung gegeben. Namentlich ist sein Liebesverhältniß von den Auslegern sehr verschieden dargestellt worden und man kann allerdings einräumen, daß dasselbe, so kurz es behandelt ist, manche schwer zu verstehende, selbst störende Momente enthält. Ganz unrichtig hat Gervinus dasselbe aufgefaßt, indem nach seiner Erklärung Probstein die ländliche Umgebung zu einer Art Freibeuterei in der Liebe mißbrauchen und er in einer Art Don Juan-Natur die Absicht haben soll, sein Käthchen sobald als möglich zu verlassen. Dem widerspricht schon die ganze Färbung des Stückes, in welche eine solche Intention einen ganz unharmonischen Ton hereinbringen würde. Gewiß soll die Liebeswerbung Probsteins nicht in solcher frivolen Gesinnung, sondern in einem Gemisch andrer Empfindungen ihren Ursprung haben, nämlich sowohl in einer sich selbst verspottenden Launenhaftigkeit und dabei einem Zug zum Natürlichen und Einfachen, worauf Ulrici dieselbe zurückführt [1]), als auch in seiner Eitelkeit, welche eine andre Wahl treffen will, als gewöhnliche Leute und welche ihn eine Lebensgefährtin wählen läßt, die ihn vor allem bewundern und zu ihm als einem höhern Wesen emporsehen soll. [2])
Dabei spielt Probstein zwischendurch allerdings auch den frivolen Hofmann und thut sehr wenig erbauliche Aeußerungen über die eheliche Treue, z. B. (V, 4, 56):

„Ich dränge mich unter die übrigen Paare, zu schwören und zu verschwören, je nachdem der Ehestand bindet und die Leidenschaft bricht (blood breaks).

ferner, als davon die Rede ist, daß Ehrn Olivarius keine ordentliche Trauung im Walde vollziehen würde und Probstein mit Bezug darauf in Aussicht nimmt, sein Weib nach Belieben

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 213.

2) So erklärt Oechelhäuser das Verhältniß in seiner Bearbeitung des Lustspiels für die Bühne. Einleitung S. 17.

wieder zu verlassen. Alle solche Aeußerungen sollen offenbar nicht die eigentliche Willens- und Herzensmeinung Probsteins aussprechen, sondern es stellt sich eben damit jene Art und Weise dar, wie er den Hofmann einerseits spielt und andrerseits gleichzeitig persiflirt. Ueberdies dürfte in der letzterwähnten Aeußerung auf irgend ein, jetzt wol nicht mehr zu ermittelndes Zeitereigniß angespielt sein; zu allen Zeiten sind vorgespiegelte Trauungen vorgekommen und Ehen wegen wirklicher oder vermeintlicher Formfehler angefochten worden, wenn es dem einen Theil blos um den flüchtigen Genuß zu thun war. Um jene Anspielung und die derselben vorangehenden Scherze zu ermöglichen, vielleicht auch um Persönlichkeiten und Typen, welche damals unter dem Stande der Geistlichen vorkamen, zu verspotten, ist dann auch die vorübergehende Erscheinung des Ehrn Olivarius Textdreher vorgeführt worden, welche sonst für das Stück keine weitere Bedeutung zu haben scheint.

Bemerkenswerth ist auch noch der Abschied, welchen Probstein mit seinem Käthchen von Jacques erhält, wobei dieser sagt (V, 4. 189), daß er sie dem Zank überließe,

> Denn bei der Lebensreise
> Hast Du Dich auf zwei Monat nur versehn
> Mit Lebensmitteln.

Hierbei hat Jacques, der Absicht des Dichters gemäß, gewiß vollständig Recht; die Flitterwochen werden den Beiden zwar wie den allermeisten Paaren verfließen, aber dann wird es ohne Streit nicht abgehn und es wird sich wohl bestrafen, daß durch die Heirath aus Laune und Eitelkeit so ungleiche Elemente zusammengeführt worden sind. Denn das einfältige Käthchen wird die Vorzüge ihres Gemahls, namentlich seine geistreiche Redeweise, wol sehr wenig zu schätzen wissen und selbst klügere Frauen, wenn sie auch gern sehen, daß ihre Männer durch Witz bei Andern glänzen, lieben doch solchen zu Hause und ihnen gegenüber gewöhnlich nicht, das gute Käthchen versteht auch die witzigen und überhaupt alle über das Gewöhnlichste hinausgehenden Aeußerungen ihres beredten Gemahls überhaupt nicht und durch nichts werden Frauen so gereizt, als durch Vorhaltungen und Scherze, die sie nicht verstehen. Eine einfache Frau wird eher den gelehrten Pedanten, als den geistreichen Humoristen lieben können, wie dies z. B. Jean Paul in der Ehe des Siebenkäs, einem seiner naturwahrsten Lebensbilder, gezeigt hat. Probstein

ist indeß ganz der Mann dazu, die Strafe für sein vielleicht unberufenes Eindringen in das Reich Amors und Hymens mit dem nöthigen Gleichmuth zu tragen. Nehmen auch wir mit diesem Trost von ihm Abschied und wenden wir uns zu seinem Gegenstück, dem Melancholiker Jacques.

Die Hauptzüge in seiner Individualität sind offenbar sein melancholisches Temperament und seine Beschaulichkeit. Ganz richtig nennt ihn Hazlitt den „Fürsten aller philosophischen Faulenzer" und den einzigen rein contemplativen Charakter, den Shakespeare gezeichnet hat. Der Schlüssel seines Wesens ist schon in der Bezeichnung „Faulenzer" enthalten; Jacques ist eben gar kein Mann der That und darum ein nicht normaler Mensch. Man hat zu Unrecht und willkürlich in ihm einen verkannten und betrogenen Menschenfreund und in allerlei Täuschungen seiner Jugend, namentlich in der Freundschaft, den Grund zu seinem bissigen und menschenscheuen Wesen gesucht.[1]) Dafür ist aber nicht der geringste Anhalt gegeben, denn das einzige, was über sein früheres Leben und seine persönlichen Verhältnisse im Stück gesagt wird, — und anders woher können wir doch nichts darüber erfahren, — ist die Aeußerung des Herzogs, daß er in sinnlichen Ausschweifungen zügellos gewesen ist und seine eigne Erklärung, daß er Reisen gemacht hat, als deren Resultat er seine Melancholie bezeichnet (II, 7, 65. IV, 1, 18). Dieses sein melancholisches Temperament — denn nur in diesem Sinne ist seine Melancholie aufzufassen — (vergl. S. 17 ff.) ist zwar gewiß zum Theil schon Naturanlage bei ihm gewesen, aber es hat mächtig überhand genommen, da er die einzige Medicin dagegen, geregelte Thätigkeit, nicht angewendet, vielmehr dasselbe gehegt und gepflegt hat, wie ein kränkliches und mißgebildetes Lieblingskind. Er mag durch seine Verhältnisse, wie sie vom Dichter vorausgesetzt sind, — diese Hypothese dürfen wir uns allein darüber verstatten, — nicht zu Verfolgung eines bestimmten Lebenszwecks gedrängt worden sein, vielmehr die Mittel gehabt haben, seinen Launen zu fröhnen und so hat er, ohne jeden natürlichen Drang zu Thätigkeit, seiner rein passiven Natur nachgegeben und ist der Melancholiker und Faulenzer

---

1) z. B. Richardson in seinen Essays on Shakespeare's Dramatic Characters etc. etc. London 1785. S. 140. 144. 158; Drake, Shakespeare and his times. Paris 1843. S. 547.

geworden, als welcher er im Stücke erscheint. Er hat zuerst alle Genüsse des Lebens durchgekostet und sich daran übersättigt, dann hat er es mit Reisen versucht und sich zuletzt in das entgegengesetzte Extrem, in die Einsamkeit, gestürzt, beides mit gleich schlechtem Erfolge. Denn das Reisen, so schön es als Erholung ist, wirkt, wenn es über das Maß derselben hinausgeht, entnervend und Ueberdruß erweckend, und jenes zwecklose Reisen, welches keinen Zusammenhang mit Arbeit und Thätigkeit oder wenigstens einem bestimmten Studium hat, erzeugt daher, zumal in Naturen wie Jacques, bei denen eine Anlage dazu und eine gewisse geistige Begabung vorhanden ist, den Spleen und die Melancholie, zunächst Unzufriedenheit mit sich selbst. Diese äußert sich freilich in der Regel und auch bei Jacques nicht als solche, sondern als Unzufriedenheit mit Andern und mit der ganzen Welt. Daher dieses Aufsuchen und scharfe Bemerken der Fehler Anderer, dieses selbstgefällige Schelten und Schmähen darüber, welches er für das Monopol der klugen Leute hält, da er sich wundert, daß es der Narr auch versteht (II, 7, 17), während gesunde Naturen, wie Orlando, für die eigne Fehlerhaftigkeit die meiste Empfindung haben. Dabei erscheint im Charakter des Jacques die hohe Anschauung des Dichters über die Bestimmung des Menschen in einem neuen und originellen Ausdruck, ganz in Harmonie mit seinen sonstigen Aeußerungen darüber. Nach Shakespeare ruht der Schwerpunkt des menschlichen Daseins in der Thätigkeit und in dem Schaffen und Wirken für Andre; nicht schon die Ausbildung, sondern erst die Anwendung seiner Kräfte giebt dem Menschen die ihm erreichbare harmonische Vollendung, auf welche eben Alles ankommt (vergl. S. 4. 5. 8. 10. 51). Jede einseitige, diese Harmonie verhindernde oder verletzende Ausbildung einzelner Kräfte ist vom Uebel, stiftet Unheil und verursacht zum mindesten Unlust und Unbefriedigung, wie bei Jacques. Eine Vergleichung desselben mit einigen verwandten Charakterformen wird es näher ins Licht setzen, wie jene Gesichtspunkte und Anschauungen auch bei der Schöpfung des Jacques leitend waren und wie verschiednen und mannigfaltigen Ausdruck ihnen der Dichter überhaupt zu geben wußte. Am ähnlichsten dem Charakter oder der Situation nach sind unserm Sonderling von allen dramatischen Figuren Shakespeare's Hamlet, Antonio im Kaufmann von Venedig und Timon von Athen, ganz besonders Hamlet durch dasselbe Vorherrschen

der Reflexion und des melancholischen Temperaments. Bei Hamlet zeigt sich ein Ausweichen vor der That, bei Jacques ein blos passives Abwenden von derselben, bei Beiden jene auf die ganze Welt ausgedehnte Unzufriedenheit, welche bei Hamlet durch das Gefühl, seiner Aufgabe nicht nachzukommen, verursacht oder wenigstens verstärkt wird, bei Jacques die Folge eines nur im Genuß verschwelgten Lebens ist, bei Beiden also durch das Bewußtsein nicht richtig geübter Thätigkeit veranlaßt wird. Hamlet fühlt aber seine Melancholie, wie seine Unentschlossenheit als Schwäche und bringt sie damit in Verbindung (S. 17), während Jacques eitel auf jene ist und mit einer gewissen Selbstgefälligkeit erörtert, daß seine Melancholie nicht die von ihm in ein gewisses System gebrachte Melancholie andrer Leute ist, sondern eine Melancholie „nach seiner Weise, aus mancherlei Ingredienzien bereitet, von mancherlei Gegenständen abgezogen" (IV, 1, 3—20). Bei Hamlet erscheint jene dem Handeln abgewendete beschauliche Natur dem Wesen der Tragödie entsprechend, im Conflict mit der Außenwelt und in der Berührung mit entsetzlichen Ereignissen als Ursache tragischer Wirkungen und der völligen Vernichtung der Person, bei Jacques dagegen treten der Natur des Lustspiels und namentlich eines so phantastischen, leicht hingehauchten, wie das vorliegende ist, gemäß, kaum ernste Wirkungen jener Charakterform hervor, sondern nur die unbehagliche Stimmung des Sonderlings, unerfreulich für ihn, aber ergötzlich für seine Umgebung und den Zuschauer, so ernste Lehren derselbe auch daraus ziehen mag.

Antonio's Melancholie ist mit der des Jacques insofern verwandt, als sie ebenfalls in einem Mangel an bewegenden Empfindungen wurzelt; wie Jacques am Genuß, so ist Antonio am Besitz übersättigt, Beide sind ohne Wünsche und alleinstehend, Antonio hat aber überhaupt keine Liebhabereien und Neigungen, Jacques hat durch übertriebnen Genuß den Geschmack daran verloren.

Mit Timon hat Jacques nur die Situation der Einsamkeit und in gewissem Grade die Menschenscheu und das Schelten auf die Menschen gemein. Der Wurzel nach ist ihr Wesen ganz verschieden und Timon hat auch kein melancholisches Temperament. Doch beruht sein Wesen, so wie die tragische Gestaltung desselben ebenfalls nicht auf der That, sondern auf der Zurückstellung derselben hinter den Genuß und die Empfindung, und

es macht sich bei ihm eine Uebertreibung nach der Seite der Freundschaft hin geltend, während Antonio durch diese grade aufrecht erhalten und an das Leben geknüpft wird. Eine Uebertreibung, wie die Timons, zieht nothwendig Täuschungen nach sich und ein Fallen in das entgegengesetzte Extrem, in den Menschenhaß, ist die natürliche Folge davon.

Bei denselben Täuschungen, wie Timon, bei denselben entsetzlichen Erfahrungen, wie Hamlet gehabt, würde Jacques, als Person betrachtet, mit seiner Melancholie wol ebenfalls zu Grunde gegangen sein, da er zu einer kräftigen Reaction auf die Außenwelt, zu Erfüllung von Ansprüchen, wie sie an Hamlet gemacht wurden, ebenfalls unfähig erscheint, ebenso sind die Stöße des Unglücks, durch welche Antonio die Gesundheit des Gemüths wieder erlangt hat, nicht im Stande gewesen, seiner Natur das richtige Gleichgewicht zu geben, denn die Verbannung, von der wir auch nicht einmal wissen, ob sie nicht ebenso freiwillig war, wie sein späteres Zurückbleiben in der Einsamkeit, bewirkt keine Aenderung in seinem Wesen. Da ihm der Genuß nicht mehr Genuß war, ist ihm die Entbehrung auch keine Entbehrung und bleibt daher ohne Einfluß auf ihn. Freilich scheint es mit der Entbehrung nicht grade schlimm zu sein und die Verbannten im Ardenner Walde sind nicht entfernt in dem Grade von Gefahr bedroht, wie der königliche Kaufmann der Lagunenstadt.

Bei Jacques ist also der ihn kennzeichnende Mangel das Ueberwiegen der Beschaulichkeit und ein Zurückdrängen der Thatkraft. Man sollte daher meinen, daß an Stelle der mangelhaften Willenskraft Verstand und Empfindung desto reicher bei ihm entwickelt sein müßten. Doch bei aller Uebung und Schärfung der Beobachtungsgabe hat Jacques weder einen durchdringenden Verstand, noch ein tiefes oder auch nur richtiges Gefühl. Er kennt sich selbst gar nicht oder schlecht und giebt sich Blößen in der Beurtheilung Anderer, namentlich im Verkehr mit dem Naturkind Orlando, vollends mit Rosalinde zieht er überall den Kürzeren. Seine Empfindung erscheint durchgängig mangelhaft und verkünstelt. Von Liebe will er nichts wissen, die Jagd auf die Thiere des Waldes sieht er als Usurpation an und bei Betrachtung des verwundeten Hirsches entwickelt er eine krankhafte Empfindsamkeit, während der Anblick des halbverschmachteten Orlando ihm nur Scherze zu entlocken vermag. So zeigt sich auch bei ihm, daß bei unharmonischem Zurück-

bleiben oder Vorwiegen einer einzelnen Geistesrichtung auch die übrigen scheinbar davon nicht berührten Kräfte, wenn sie auch gewissermaßen prävaliren, doch an gesunder Entwickelung allenthalben Einbuße erleiden. Diese Bemerkung machen wir selbst an dem scharfen Verstande und der feinen Empfindung Hamlets, wenn wir z. B. seine Ueberlistung in der Fechtscene und seine Gefühllosigkeit der Ophelia gegenüber berücksichtigen.

Ein so contemplativer Charakter wie Jacques paßte ganz zu der Ruhe, welche die Idylle verlangt, und seine Neuschaffung und Aufnahme in unser Lustspiel kennzeichnet andrerseits scharf den zweifelhaften und relativen Werth, welchen ein solcher Ruhestand, so wie dessen poetische Darstellung nach der Anschauung des Dichters hatte.

Jenem Erforderniß der Ruhe wird nun auch in der Handlung des Stückes, bei welcher Shakespeare sich ganz an Lodge's Erzählung angeschlossen und demgemäß, wir können fast sagen, zum Schaden seiner Dichtung selbst unmotivirte Ereignisse daraus aufgenommen hat, in hohem Grade Genüge geleistet. Im Grunde genommen reducirt sich die Handlung auf das durch die Umstände nothwendig gewordene Entfliehen der Hauptpersonen, Orlando's, der beiden Prinzessinnen, Probsteins, dann Olivers und vor dem Anfang des Stückes, des verbannten Herzogs und seiner Gefährten in die Einsamkeit des Ardenner Waldes und auf die Rückkehr aus demselben, sobald das Hinderniß aufgehoben ist. Eine Intrigue finden wir im ganzen Stücke eigentlich gar nicht, denn die Verkleidung Rosalindens, welche allerdings zu einer vorübergehenden und kleine Ränke hervorrufenden Leidenschaft der Schäferin Phöbe Veranlassung wird, und die Art, wie sie das Liebesverhältniß mit Orlando in scherzhaftem Incognito durchführt, kann kaum als Intrigue gelten, wenn sie auch an Stelle einer solchen dazu dient, das Interesse für das Stück durch die Erwartung der nothwendigen Lösung des Scherzes aufrecht zu erhalten. Schon dadurch, wie durch den Hintergrund schöner Natureinsamkeit und durch die Zwanglosigkeit der Bewegung der einzelnen Gestalten wird der reine Charakter der Idylle zum Ausdruck gebracht. Die Begegnung der einzelnen Personen im Walde und die Entfaltung ihres Wesens hierbei bildet eigentlich den Hauptinhalt des ganzen Lustspiels. Demgemäß ist auch im dritten Act, wo sonst im Drama die Verwickelung am größten, der Conflict entgegenstehender Leiden-

schaften und Interessen am gesteigertsten zu sein pflegt, die Handlung grade am wenigsten bewegt und am meisten zum breiten Bilde einer schönen Waldidylle entfaltet. Der Dichter läßt also, offenbar mit künstlerischem Bewußtsein, die dramatische Anomalie eintreten, daß alle Handlung und Bewegung in den Anfang des Stücks, wo sonst hauptsächlich die ruhige Exposition ihren Platz findet, so wie an das Ende verlegt erscheint, bei welchem die hochgehenden Wogen der Leidenschaft sich wieder beruhigen sollen, daß also das zum Zusammenhang nöthige Material an Handlung so viel als möglich aus dem Stücke heraus nach Anfang und Ende, wie in einen Rahmen gedrängt wird, aus welchem sich dann das schöne Bild, welches der Dichter geben will, um so ruhiger und wirkungsvoller abhebt. Dabei hat Shakespeare, dem es bei dem Pastoraldrama offenbar in erster Reihe um ein solches Bild idyllischer Ruhe zu thun war, in der ihm eignen genialen Sorglosigkeit, ohne Rücksicht auf das für ihn unwesentliche, solche nur abschließende, aber mit der Idylle als solcher in keinem organischen Zusammenhange stehende Begebenheiten, wie die Bekehrung des Herzogs Friedrich, mit einer Kürze behandelt, die wir von dem Vorwurf der mangelhaften Motivirung nicht freisprechen können, die aber doch nach dem Gesagten eine gewisse Rechtfertigung hat, wenn sie, wie wir annehmen, nur in Folge eines streng festgehaltenen, blos auf Darstellung der Idylle gerichteten künstlerischen Planes zur Anwendung gekommen ist. Demnach dürfte die etwas gewaltsame Art, mit welcher die Gesellschaft des Ardenner Waldes wieder in die Welt zurückgeführt wird, weniger störend sein, als die Umwandlung Olivers, deren ebenfalls schwache Motivirung unser Gefühl um so mehr verletzt, als wir es für eine poetische Ungerechtigkeit halten müssen, den von Hause aus offenbar schlechten Menschen schließlich mit der Hand der liebenswürdigen Celia zu beglücken. Dabei ist es etwas befremdlich und man weiß nicht, ob der Fehler dadurch größer oder geringer wird, daß Celia gegen den Schluß hin äußerst wenig beachtet wird und selbst mit keinem Worte über ihre schnell erwachte Neigung uns Aufklärung giebt. Alles dieses weist uns aber wenigstens darauf hin, daß der Dichter in dem bereits angedeuteten Sinne hier nach andern Principien verfahren ist, als bei den eigentlichen Lustspielen oder Tragödien und daß es ihm hier hauptsächlich darum zu thun war, in einem in sich nach den Principien der Gattung vollendeten Bilde eine

Idylle zu schaffen und seiner Auffassung über den Werth derselben, wie er sich nach seinen allgemeinen Anschauungen gestaltete, Ausdruck zu geben. Demgemäß bemerken wir in dem Mittelpunkte des dramatischen Idyllenbildes, das uns aufgerollt wird, und in dessen Hauptpartie im dritten Act nur die Steigerung, daß in demselben die Hauptpersonen in die nächste Berührung mit einander treten, daß so zu sagen die Reibung der entgegengesetzten Charaktere und die Contraste am entschiedensten hervortreten, sich aber dabei hauptsächlich in Worten und ausführlichen Aussprachen, fast gar nicht in Handlungen zeigen. Orlando trifft mit Rosalinde und Jacques zusammen und der innerlich tiefe, äußerlich scherzhafte Liebeshandel zwischen den ersten Beiden und die äußerlich leidenschaftlich ernsthafte, innerlich haltlose Neigung von Phöbe zu dem vermeintlichen Ganymed und ihre ebenso beschaffene Abneigung gegen Silvius kommen darin zur vollen Entfaltung. In den Gesprächen tritt hier gleich in der zweiten Scene zwischen dem alten Schäfer Corinnus und Probstein der oben erwähnte, für das Stück so wesentliche Gegensatz zwischen ländlichen und Hofsitten, einsamem und geselligem Leben am allerschärfsten hervor und wir können in den darauf bezüglichen Worten Probsteins, welche er auf die schon so nahe an den Titel des Stückes erinnernde Frage des Schäfers, „wie gefällt Euch dies Schäferleben?“ äußert, deutlich den Grundgedanken des Stückes, wie er oben angedeutet ist, erkennen:

> „Wahrhaftig, Schäfer, an und für sich betrachtet, ist es ein gutes Leben; aber in Betracht, daß es ein Schäferleben ist, taugt es nichts. In Betracht, daß es einsam ist, mag ich es wohl leiden, aber in Betracht, daß es stille ist, ist es ein sehr erbärmliches Leben. Ferner in Betracht, daß es auf dem Lande ist, steht es mir an; aber in Betracht, daß es nicht am Hofe ist, wird es langweilig. Insofern es ein mäßiges Leben ist, seht ihr, ist es nach meinem Sinn; aber insofern es nicht reichlicher dabei zugeht, streitet es sehr gegen meine Neigung. Verstehst Philosophie, Schäfer?“

Mit diesen Worten ist, so sinnlos sie scheinen, deutlich gesagt, daß keine der hier gegensätzlich behandelten Lebensweisen und Lebensschauplätze an sich einen Vorzug vor dem andern hat, und daß, wer in der einseitigen Hingabe an einen von beiden, ohne Rücksicht auf die Umstände, sein Glück sucht, solches nicht finden wird, sondern, wie Probstein sagt, verdammt ist, wie ein einseitig geröstetes Ei. Auch der Schäfer vertheidigt in seiner

schlichten Weise den Satz, daß jeder der behandelten Zustände seine besondern Vorzüge und Ansprüche hat, daß die guten Sitten des Hofes lächerlich auf dem Lande und die ländliche Weise Gegenstand des Spottes in der Stadt sind. Die Manieren des Hofes und ihre Unnatur, welche Probstein dem Schäfer gegenüber scheinbar vertheidigt, macht er im Uebrigen fast das ganze Stück hindurch zum Gegenstand seines Spottes, ohne daß sie jedoch wieder so gegensätzlich, wie in jener Scene mit Corinnus, dem Naturleben gegenübergehalten werden.

Alle diese Erörterungen sind aber nicht blos beim Narren, wo es ziemlich selbstverständlich war, sondern auch bei den andern Personen des Stücks immer in das Gewand leichten und rasch vorübergehenden Scherzes gehüllt und die Gedanken sind niemals in dauernder Reflexion festgehalten. Auch damit ist wieder der Charakter der Idylle gewahrt, bei welcher das gedankliche nicht zu schwer vorwiegen darf. Demnach tritt in unserem Stücke das dramatische Element, wie das epische und didactische sehr in den Hintergrund, das letztere macht sich wenigstens in der leichtesten Form geltend, dagegen wird die Gattung der Lyrik durch die vielen eingelegten Gesangstücke, durch die Liebesgedichte Orlando's und überhaupt den breiten Raum, welcher der Liebe und den verschiedenen Liebesverhältnissen, auch wieder dem Charakter der Idylle gemäß, in ziemlich vorherrschender Weise zur Geltung gebracht. Die Liebe erscheint in dem vorliegenden Lustspiel nicht mit der Tiefe behandelt wie in den ernsteren Stücken Shakespeare's, nicht so zur Leidenschaft gesteigert, wie z. B. in Romeo und Julia, sondern in einem leichteren, der Idylle angemessenen Charakter, doch für diesen ist die Liebe Orlando's und Rosalindens immerhin von ziemlicher Stärke, dabei von einer gewissen natürlichen Frische, wenn auch andrerseits ein der italienischen Idyllendichtung entlehnter Zug schmachtenden Verliebtseins darin unverkennbar ist. Dabei hat Shakespeare vielleicht in keinem andern Stücke die Liebe in so mannigfachen Nüancen gezeigt und so im Vordergrund der Scene gehalten, selbst in Romeo und Julia machen sich daneben andre Elemente, allerdings nur gegensätzlich, z. B. der Parteienhaß, in größerer Schwere geltend. Der Dichter folgte zwar in seiner Darstellung der Liebesverhältnisse ganz der Novelle, erweiterte deren Stoff aber noch dadurch, daß er Probstein und Käthchen, so wie den verschmähten Wilhelm hinzufügte und mit der

Liebe in Beziehung setzte, Beweis genug, daß er dieselbe absichtlich zu ausführlicher Darstellung bringen wollte und in der That ist sie es allein und hauptsächlich, welche dem idyllischen Nichtsthun des in der Pastoraldichtung dargestellten Lebens seinen Gehalt giebt. Demnach läßt Shakespeare nicht nur verschiedene Liebespaare auftreten, auch in den eingelegten Sentenzen und Gedichten wird viel und mehr als in den andern Dramen über die Liebe gesungen und gesagt, Kluges und Närrisches, Gereimtes und Ungereimtes, je nach der eingeführten Person. Namentlich ist es das Launische der Liebe, — und in so weit wollen wir Ulrici's Erklärung gelten lassen, — welches in der mannigfaltigsten Weise zur Anschauung kommt, schon in der äußern Ungleichheit der Lebensstellung bei Orlando, Oliver und Probstein ihren Erkornen gegenüber, ferner in dem schnellen Entstehen der Neigung bei den meisten der Liebenden und in vielen einzelnen Aeußerungen über launische, unbeständige und wechselnde Liebe. Wie treffend ist z. B. die Schilderung einer launischen Liebhaberin durch Rosalinde (III, 2, 430):

> Ich war weibisch, veränderlich, wußte nicht, was ich wollte, stolz, phantastisch, grillenhaft, läppisch, unbeständig, bald in Thränen, bald voll Lächeln, von jeder Leidenschaft etwas, und von keiner etwas Rechtes, wie Kinder und Weiber meistentheils in diese Farben schlagen. Bald mochte ich ihn leiden, bald konnte ich ihn nicht ausstehn, dann machte ich mir mit ihm zu schaffen, dann sagte ich mich von ihm los; jetzt weinte ich um ihn, jetzt spie ich vor ihm aus.

Ferner giebt der Dichter eine schöne, allerdings etwas schäferlich gefärbte Erklärung der Liebe, wie wir sie fast nirgends in dieser Zusammenfassung bei ihm finden, in der zweiten Scene des fünften Acts:

Phöbe.

Sag, guter Schäfer, diesem jungen Mann,
Was lieben heißt.

Silvius.

Es heißt, aus Seufzern ganz bestehn und Thränen,
Es heißt, aus Treue ganz bestehn und Eifer —,
Es heißt, aus Nichts bestehn, als Fantasie,
Aus nichts als Leidenschaft, aus nichts als Wünschen,
Ganz Anbetung, Ergebung und Gehorsam,
Ganz Demuth, ganz Geduld und Ungeduld,
Ganz Reinheit, ganz Bewährung, ganz Gehorsam.

Schon nach der vorstehenden, keineswegs erschöpfenden Darstellung dürfte es zweifellos erscheinen, daß Shakespeare, als er

mit dem hier besprochenen Lustspiel das Gebiet der Idyllenpoesie betrat, dies in einer sehr originellen, überlegenen und dabei der poetischen Gattung, in der er sich bewegte, in ihrer reinsten Gestalt nach allen Seiten durchaus angemessenen Weise gethan hat, indem er einerseits die Stoffe und Formen des Pastoraldramas vollständig aufnahm, andrerseits die Fehler der bisherigen Behandlung vermied und diese, so wie den Mangel positiver Grundlage, woran alle Pastoraldichtung krankt, in satirisch parodischer Weise zur Anschauung brachte. Allerdings fehlte eine solche Grundlage der Idyllendichtung überhaupt. Sie ist wesentlich hervorgegangen aus der bei einem überfeinerten Culturstande sehr erklärlichen Sehnsucht nach einem Urzustande natürlicher Einfachheit und Unschuld. So berechtigt diese Sehnsucht in den unmittelbar vor Shakespeare liegenden Jahrhunderten, als diese Gattung in der christlichen Poesie sich ausbildete, auch sein mochte, so natürlich es war, daß grade die Dichtung jenen Unschuldszustand der Menschheit wiederherzustellen suchte, so wenig dürfen nach dieser Richtung hin die dadurch veranlaßten poetischen Erzeugnisse als gelungen betrachtet werden. Es ist eben schwer, in bewußter Art und durch Kunst einen Unschuldszustand herzustellen, da die Unschuld wesentlich darin besteht, daß sie ihr Gegentheil nicht kennt und von dem eignen Wesen kein Bewußtsein hat. Daher besitzen wir überhaupt sehr wenig wahre Idyllen und diese rühren aus einer Zeit her, in welcher ein unverdorbenes Naturleben noch vorherrschte oder wenigstens in naher Vergangenheit lag, da die schädlichen Wirkungen der Cultur sich noch nicht geltend gemacht hatten und solche Darstellungen, wie die in der Bibel überlieferten des Patriarchenlebens, des Buches Ruth, noch der beabsichtigte Ausdruck damaliger Naturzustände, frei von aller poetischen und sonstigen Tendenz, jedenfalls nicht aus der Sehnsucht nach einem verlorenen Leben hervorgegangen waren. Als aber jene arkadischen Dichtungen, jene Schäferdramen des sechzehnten Jahrhunderts entstanden, welche als Muster in ihrer Gattung galten, als Tasso's Amintas und Guarini's treuer Schäfer so ungeheure Erfolge hatten, da vermochte keine Dichtung mehr jenen ersehnten Unschulds- und Naturzustand hervorzuzaubern. Tasso's Dichtungen haben noch den Reiz poetischer Kraft, und neben der bestechenden Süßigkeit der Sprache, eine gewisse Einfachheit und Ursprünglichkeit, so wie große Wärme der Empfindung, aber seine Nachfolger vermochten gewöhnlich

weiter nichts, als die Menschen ihres Zeitalters mit allen Gebrechen einer überfeinerten Cultur, mit allen darin wurzelnden Neigungen und Leidenschaften, nur in einem fremden etwas phantastischen Costüm darzustellen und unter anderen Namen und in einer angeblich entlegenen Gegend ganz dieselben Intriguen, lustigen und schlechten Streiche spielen zu lassen, welche man am Hofe und im Geräusch der Welt zu sehen gewohnt war. Ja der Dichter sorgte noch durch allerlei leicht verständliche Anspielungen dafür, daß der Zuschauer oder Leser den heimischen Kreis, der im Grunde genommen dargestellt war, die bekannten Persönlichkeiten, die sich darin bewegten, unter der leichten Verkleidung sofort wieder erkannte und sich überall auf dem Boden der unerfreulichen, jedenfalls nicht idyllischen Wirklichkeit fühlte. So bekam man statt eines zu erstrebenden idealen Zustandes nur die Gegenwart mit allen ihren Genüssen und moralischen Gebrechen in einem andern Gewande zu sehen, so wie man ein oft wiederholtes Porträt gern in einer neuen Phantasietracht und einer dadurch geschaffenen Abwechselung sah. Und mehr wollte damals auch das Publikum im Großen und Ganzen nicht, namentlich die Fürsten mit ihrer Umgebung, welche solche Schäferdramen, die an den Wolf im Schafskleide erinnern, in glänzender Ausstattung vor sich aufführen ließen; es fehlte an der moralischen Kraft, ein Ideal nach dieser Seite hin anzustreben, man wollte nur der Ungebundenheit der Sitte mit einem neuen Reize fröhnen und führte so alle Schäden des Culturlebens in die größere Freiheit eines fabelhaften Naturzustandes. Doch zeigte sich die Entartung der Idylle in diesem hohen Grade, da sich bereits die chronique scandaleuse des Hofes in ihr Ausdruck verschaffte, erst unmittelbar nach Shakespeare und bei den Franzosen, wo Honoré d'Urfée mit seinem 1612 erschienenen Schäferroman Asträa den Weg dazu gewiesen hatte. Schon lange vorher aber wurden in den Idyllen und Schäferdramen Leidenschaften von derselben Heftigkeit, wie sie in gespannten und unruhigen Verhältnissen sich entwickeln, so wie raffinirte Intriguen und verkünstelte Empfindungen dargestellt, wie sie sich auf dem Boden des verfeinerten Culturlebens ausbilden.

Auch schon als Shakespeare seine Meisterwerke schuf, hatte jene Gattung der Poesie mit Guarini's treuem Schäfer ihre Höhe erreicht und die ganze Literaturwelt war noch in großer Aufregung über dieses Werk, welches von den meisten Seiten

große und übertriebene Bewunderung, von manchen aber auch heftige Angriffe erfuhr, namentlich gingen in Italien Streitschriften über den poetischen Werth desselben und die Berechtigung der ganzen Gattung hin und her. Guarini selbst hatte das Stück als Tragikomödie bezeichnet und man könnte fast glauben, daß Shakespeare auf das der Idylle nicht Angemessene dieser Bezeichnung spottend hingewiesen habe[1]), als er im Hamlet den Polonius (II, 2, 416) von der Pastoralkomödie, Historiko-Pastorale und Tragiko-Komiko-Historiko-Pastorale für „untheilbare Handlung oder fortgehendes Gedicht" sprechen ließ. Gewiß aber hat er Guarini gekannt, wie schon eine Stelle aus Ben Jonsons Volpone ergiebt, in welcher ihm augenscheinlich vorgeworfen wird, die italienischen Schriftsteller und besonders Guarini benutzt zu haben.[2]) Dort wird auch auf seine Kenntniß der italienischen Sprache hingewiesen und ebenso Tasso erwähnt, ein weiterer Beweis dafür, daß ihm beide Dichter bekannt waren, die er übrigens auch in französischen Uebersetzungen gelesen haben kann, welche von Guarini bereits 1593 und von Tasso

---

1) Näher liegt es allerdings anzunehmen, daß Shakespeare damit wenigstens zunächst auf einzelne englische Zeitgenossen gezielt hat, bei denen die Bezeichnung Tragikomödie ebenfalls vorkommt.

2) Diese Stelle, auf welche unseres Wissens erst jetzt Elze (im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 7, S. 32) aufmerksam g macht hat, findet sich im dritten Act, Sc. 2 und lautet:

Lady Politick Would-be.

Which of your poets? Petrarch, or Tasso, or Dante?
Guarini? Ariosto? Aretine?
Cieco di Hadria? I have read them all.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Here's Pastor Fido —

— — — — — — — — — — — — — — — —

All our English writers,
I mean such as are happy in the Italian,
Will deign to steal out of this author, mainly:
Almost as much as from Montaignié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear!

Im Pastor fido ist auch (A. 1, Sc. 5) der hyrkanische Tiger erwähnt, den Shakespeare im Macbeth (III, 2) und Hamlet (II, 2, 472 „the Hyrcanian beast") als Bild gebraucht, und würden wir auch dies für einen Beweis seiner Kenntniß Guarini's annehmen, wenn nicht dieselbe Bezeichnung bei Marlowe und Nash, den Vorgängern Shakespeare's vorkäme. Vergl. Collier, hist. E. D. P. III. 229. Elze, Hamlet S. 175.

viel früher existirten. Jedenfalls aber hatte die Gattung der Idylle und des Pastoraldramas damals so viele Bearbeiter, daß Shakespeare im Großen und Ganzen den Zustand der Literatur auch auf diesem Gebiete gewiß gekannt hat.

Mit wie überlegenem Urtheil er sich nun dieser Dichtungsgattung und den bisherigen Leistungen darin gegenüberstellte, beweist unser Stück in ganz überzeugender und erschöpfender Art. Wir können nunmehr den Grundgedanken desselben nach allem bisher Gesagten füglich dahin zusammenfassen, daß es einen an sich bestehenden, an Ort und äußere Situation geknüpften Idyllenzustand überhaupt nicht giebt, daß sich aber ein Glückszustand und die menschlichen Eigenschaften, die ihn bedingen, in jeder Umgebung finden und entwickeln kann. Der Dichter hat Natur und Cultur allerdings als Gegensätze hingestellt, aber keinem derselben ist ein Vorzug eingeräumt, vielmehr ist es die Vermittelung beider, wonach alles Streben des Menschen gerichtet sein muß. Ein goldnes Zeitalter als äußern einmal dagewesenen Zustand kennt Shakespeare gar nicht, nach seiner hierüber ganz unzweideutig und vielfach ausgesprochenen Anschauung muß dem Menschen alles Glück und alle Befriedigung zunächst aus der eignen Brust kommen und er wird, wenn er die Anlage dazu in sich hat, überall, wo er hinkommt, das goldne Zeitalter mitbringen; ist er aber nicht danach angelegt, so wird er allerwärts, in ländlicher Einsamkeit und im lustigen Walde, am Hofe und im Geräusch der Städte, im Palast wie in der Schäferhütte sich unbehaglich und unzufrieden fühlen und ebenso den Zustand Anderer als schlecht und unvollkommen ansehen und ihn dazu auch selbst mehr oder weniger machen, nach Maßgabe seines Einflusses und Wirkungskreises.

Bei dieser Anschauung mußte Shakespeare der Idyllendichtung gegenüber einen gewissermaßen negirenden Standpunkt einnehmen. Wenn er also auch in sein Lustspiel die Elemente der Pastoraldichtung aufnahm, wenn er dieselben spröden Schäferinnen und schmachtenden Schäfer darstellte, wie sie in den Musterdichtungen dieser Gattung sich bewegten, so zeigte er doch klar die Unnatur dieses auf die Bühne gebrachten angeblichen Naturlebens und wies namentlich auf die nach Tasso wieder verlassene Einfachheit der Handlung als ein Erforderniß solcher Dichtungen hin, so wie auf die Nothwendigkeit, von denselben alle abenteuerlichen und complicirten Verhältnisse, wie wir solche bereits in

dem treuen Schäfer von Guarini antreffen, möglichst fern zu halten. Die beiden eben erwähnten berühmten Pastoraldichter bilden in dieser Hinsicht schon einen bedeutsamen Gegensatz, und Shakespeare nähert sich seiner hier dargestellten Auffassung gemäß mehr dem einfacheren Tasso. Für seine Kenntniß des Letzteren spricht, außer dem oben Erwähnten, noch ein specieller Grund, an welchen wir zugleich unsere Erklärung über den sonderbaren Titel unseres Lustspiels anknüpfen möchten, da wir darin auch wieder eine Bestätigung der hier vertretenen Ansicht über Shakespeare's Auffassung der Idylle erblicken.

Gewissermaßen den geistigen Mittelpunkt, wenn wir von einem solchen sprechen können, in Tasso's Amintas, bildet der Chor am Schluß des ersten Acts, worin die Schönheit des goldnen Zeitalters besungen wird und in diesem Chor wieder der ausgesprochene Gedanke, daß nach dem Naturgesetz erlaubt sei, was gefalle.[1]) Denselben Chor hat Guarini in seinem treuen Schäfer nachgeahmt und zugleich zu verbessern gesucht, indem er

---

1) O schöne Zeit und golden
Nicht weil Milchströme flossen,
Die Bäum' im Wald von Honig überquollen,
Der Halme Blüthendolden
Dem Boden frei entsprossen
Aus ungebrochnen Schollen,
Und Schlangen irrten sonder Gift und Grollen,
Kein Wölkchen Wetter fachte,
In einem ew'gen Lenze
Stets frisch erblühter Kränze
Von Licht und Heiterkeit der Himmel lachte;
Nach fernen Meergestaden
Kein Segler fuhr, krieg- oder frachtbeladen:

Golden, weil jenes Nebel-
Bild, jenes dunstig leere,
Weil jener trug- und täuschungsvolle Götze,
Vom unverständ'gen Pöbel
Genannt nachmalen Ehre,
Tyrannin der Natur, geschminkte Metze —
Weil die in ihre Netze
Noch nicht verstrickt die Herzen;
Noch nicht gefälscht die Triebe
Unschuldig freier Liebe,
Mit ihrem Machtgebot voll Sorg' und Schmerzen,
Weil ein Gesetz die Welt,
Ein schön'res band: Erlaubt ist was gefällt.

die von Tasso geschmähte Ehre, — Tasso meint offenbar den Ehrgeiz, — verherrlicht und den Kernspruch jenes Chors

---

Da schlangen unter Myrthen
Und Quellen holde Reigen
Die Liebesgötter ohne Pfeil und Bogen,
Es ruhten neben Hirten
Die Nymphen unter Zweigen,
Mit Flüsterkosen, Herz an Herz gezogen,
Die Lippen festgesogen.
Das Mägdlein, unverhüllet,
Ließ schau'n die frischen Rosen —
Jetzt nicht mehr schleierlosen —
Des Aepfelpaars, das jugendkräftig quillet;
Und oft in Teich und Weiher
Sah mit dem Liebchen scherzen man den Freier.

Du Ehre, du erst ließest
Der Freuden Quell verdecken,
Den Labetrunk dem Liebesdurste wehren,
Den schönen Augen hießest
Nur Du, sich scheu verstecken,
Und vor der Welt den Reiz nach innen kehren.
Du bargst in Netz und Flören
Der Haare freies Wehen;
Der Wollust süß Gebahren
Lehrst Du sich spröde wahren,
Lehrst künstlich sprechen und gekünstelt gehen.
Dein Werk allein ist's Ehre,
Daß Raub scheint, was Geschenk der Liebe wäre.

Und Dein so herrlich Wirken
Was schafft es? Qual und Weinen.
Doch Du, Gebieterin der Natur und Liebe,
In fürstlichen Bezirken
Magst Du, nicht hier, erscheinen,
An Kön'gen Deine Macht erprob' und übe,
Der Mächt'gen Schlummer trübe,
Der Großen, Ruhmgekrönten.
Verschwind' aus nied'ren Hütten,
Dem Landvolk laß die Sitten,
Die alten doch, an die wir uns gewöhnten.

Freut Euch der Liebe, flüchtig,
Vergänglich ist das Leben, kurz und nichtig.
Drum liebet! Auf und nieder geht die Sonne,
Bald birgt sie ihren Schimmer,
Er schwindet hin, dann wird es Nacht für immer.

dem treuen Schäfer von Guarini antreffen, möglichst fern zu halten. Die beiden eben erwähnten berühmten Pastoraldichter bilden in dieser Hinsicht schon einen bedeutsamen Gegensatz, und Shakespeare nähert sich seiner hier dargestellten Auffassung gemäß mehr dem einfacheren Tasso. Für seine Kenntniß des Letzteren spricht, außer dem oben Erwähnten, noch ein specieller Grund, an welchen wir zugleich unsere Erklärung über den sonderbaren Titel unseres Lustspiels anknüpfen möchten, da wir darin auch wieder eine Bestätigung der hier vertretenen Ansicht über Shakespeare's Auffassung der Idylle erblicken.

Gewissermaßen den geistigen Mittelpunkt, wenn wir von einem solchen sprechen können, in Tasso's Amintas, bildet der Chor am Schluß des ersten Acts, worin die Schönheit des goldnen Zeitalters besungen wird und in diesem Chor wieder der ausgesprochene Gedanke, daß nach dem Naturgesetz erlaubt sei, was gefalle.[1]) Denselben Chor hat Guarini in seinem treuen Schäfer nachgeahmt und zugleich zu verbessern gesucht, indem er

---

1) O schöne Zeit und golden
Nicht weil Milchströme flossen,
Die Bäum' im Wald von Honig überquollen,
Der Halme Blüthendolden
Dem Boden frei entsprossen
Aus ungebrochnen Schollen,
Und Schlangen irrten sonder Gift und Grollen,
Kein Wölkchen Wetter fachte,
In einem ew'gen Lenze
Stets frisch erblühter Kränze
Von Licht und Heiterkeit der Himmel lachte;
Nach fernen Meergestaden
Kein Segler fuhr, krieg- oder frachtbeladen:

Golden, weil jenes Nebel-
Bild, jenes dunstig leere,
Weil jener trug- und täuschungsvolle Götze,
Vom unverständ'gen Pöbel
Genannt nachmalen Ehre,
Tyrannin der Natur, geschminkte Metze —
Weil die in ihre Netze
Noch nicht verstrickt die Herzen;
Noch nicht gefälscht die Triebe
Unschuldig freier Liebe,
Mit ihrem Machtgebot voll Sorg' und Schmerzen,
Weil ein Gesetz die Welt,
Ein schön'res band: Erlaubt ist was gefällt.

die von Tasso geschmähte Ehre, — Tasso meint offenbar den Ehrgeiz, — verherrlicht und den Kernspruch jenes Chors

---

Da schlangen unter Myrthen
Und Quellen holde Reigen
Die Liebesgötter ohne Pfeil und Bogen,
Es ruhten neben Hirten
Die Nymphen unter Zweigen,
Mit Flüsterkosen, Herz an Herz gezogen,
Die Lippen festgesogen.
Das Mägdlein, unverhüllet,
Ließ schau'n die frischen Rosen —
Jetzt nicht mehr schleierlosen —
Des Aepfelpaars, das jugendkräftig quillet;
Und oft in Teich und Weiher
Sah mit dem Liebchen scherzen man den Freier.

Du Ehre, du erst ließest
Der Freuden Quell verdecken,
Den Labetrunk dem Liebesdurste wehren,
Den schönen Augen hießest
Nur Du, sich scheu verstecken,
Und vor der Welt den Reiz nach innen kehren.
Du bargst in Netz und Flören
Der Haare freies Wehen;
Der Wollust süß Gebahren
Lehrst Du sich spröde wahren,
Lehrst künstlich sprechen und gekünstelt gehen.
Dein Werk allein ist's Ehre,
Daß Raub scheint, was Geschenk der Liebe wäre.

Und Dein so herrlich Wirken
Was schafft es? Qual und Weinen.
Doch Du, Gebieterin der Natur und Liebe,
In fürstlichen Bezirken
Magst Du, nicht hier, erscheinen,
An Kön'gen Deine Macht erprob' und übe,
Der Mächt'gen Schlummer trübe,
Der Großen, Ruhmgekrönten.
Verschwind' aus nied'ren Hütten,
Dem Landvolk laß die Sitten,
Die alten doch, an die wir uns gewöhnten.

Freut Euch der Liebe, flüchtig,
Vergänglich ist das Leben, kurz und nichtig.
Drum liebet! Auf und nieder geht die Sonne,
Bald birgt sie ihren Schimmer,
Er schwindet hin, dann wird es Nacht für immer.

dahin umkehrt, daß nur das gefallen solle, was erlaubt sei.[1]) Man wird hier sogleich an die bekannte Stelle in Göthe's

---

1) O schöne Zeit und golden,
Da Milch die Speise war
Der jugendlichen Welt, der Busch die Wiege,
Die Heerde ungefährdet
Der jungen Sprossen sich erfreute,
Die Welt nicht Gift, nicht Eisen scheute,
Kein dunkler stürmischer Gedanke
Noch vor dem ew'gen Lichte
Den trüben Schleier ausgebreitet.
Doch jetzt verschloß den Himmel die Vernunft,
Die unter dem Gewölk der Sinne friert,
Daher die Erde unstät wandert,
Und selbst das Meer die Fichte schüttelt.

Der eitle prahlerische Schall
Der Titel, des Betrugs, der Schmeicheleien
Unnützer Gegenstand, den unverständ'ger Pöbel
Verdienstlos Ehre nennt,
War noch nicht der Tyrann der Herzen;
Nein, manchmal auch Beschwerden
Für wahre Freuden dulden,
Im Wald und unter Heerden,
Die Treue aufrecht halten,
Ließ den zur Tugend angewöhnten Seelen
Glücksel'ge Sorge für die Ehre;
Die Sitte sprach: nur was erlaubt ist, darf gefallen.

Da waren Scherz und Reihentanz
An Bächen, auf der Flur,
Die Fackeln ihrer unbescholtnen Liebe;
Der Schäfer und die Schöne sprach
Stets wie ihr Herz;
Und Hymen gab die Freuden und die Küsse
Noch süßer und noch dauernder;
Nur einer immer pflückte
Der Liebe Rosen sonder Dorn,
Dem list'gen Buhler aber blieben stets
Verborgen sie, so rauh wie stachlich,
Sei's in der Höhle, sei's in See und Busch;
Geliebter war und Gatte nur derselbe Name.

O arge Zeit, die Du verhüllst
Mit thörichtem Ergötzen
Der Seele Schönheit, und gelehrt hast
Zu nähren der Begierde Dürsten

Tasso[1]) erinnert, in welcher die Stichworte beider italienischer Dichter gegen einander gehalten und die Tasso's von dem Göthe-schen Tasso, die Guarini's von der Prinzessin poetisch vertheidigt

---

Mit Schein des Zwanges,
Entfesselnd heimliche Unlauterkeit!
So wie ein ausgebreitet Netz,
Verborgen unter Laub und Blumen,
Verdeckst Du lüsterne Gedanken
Mit heiligen Geberden,
Als Gutes giebst Du nur den Schein und Kunst als Leben,
Noch macht Dirs Pein (sogar für Ehre hältst Du's),
Daß nur ein Raub verstohlne Liebe ist.

Doch Du wahrhafte Ehre,
Hauch' edeln Geist uns ein,
Beherrscherin erhabner Seelen!
Du, welche Könige regierest,
O kehr' zurück in jene Stätten,
Die ohne Dich nicht glücklich können sein.
Es weckt vom schweren Erdenschlafe
Dein mächt'ger Stachel Jeden auf,
Den niedrige unwürd'ge Wünsche
Dich zu verfolgen müde machten,
Der alter Völker Ruhm nicht ferner achtet.
So laßt uns hoffen, auch das Uebel endet,
Wenn nur die Hoffnung sich von uns nicht wendet.

Laßt hoffen uns, die Sonne sinkt und steigt auch wieder,
Und wenn der Himmel auch verdunkelt ist,
So folgt oft bald ersehnte Helle.

Man sieht aus der vorstehenden etwas ungefügen Uebersetzung wenigstens, wie Guarini im Gedankengang und in der Stropheneintheilung seinem großen Vorgänger gefolgt ist. Der erste Vers ist sogar wörtlich gleichlautend mit dem Tasso's. Uebrigens gehört bei Guarini auch sprachlich der etwas ge-schraubte Chor durchaus nicht zu den besseren Partieen seines an Schönheiten reichen Gedichts.

1) Tasso.

Die goldne Zeit, wohin ist sie geflohen?
Nach der sich jedes Herz vergebens sehnt!
Da auf der freien Erde Menschen sich
Wie frohe Heerden im Genuß verbreiteten;
Da ein uralter Baum auf bunter Wiese
Dem Hirten und der Hirtin Schatten gab,
Ein jüngeres Gebüsch die zarten Zweige
Um sehnsuchtsvolle Liebe traulich schlang;
Wo klar und still auf immer reinem Sande
Der weiche Fluß die Nymphe sanft umfing;

werden. Wir könnten Göthe's Worte und namentlich die der Prinzessin in den Mund gelegten, — wenn wir ihn auch damit von Tasso wieder entfernen, doch Shakespeare steht ihm auch weniger in Betracht des Gedankeninhalts, als der poetischen Behandlung der Idylle nahe, — ohne Zwang auch auf Shakespeare's Lustspiel anwenden, da wir darin zum großen Theil das oben, namentlich über Rosalinde Gesagte wiederfinden, doch dürfte Göthe dabei schwerlich an das vorliegende Stück Shakespeare's gedacht, sondern nur die schönen Verse der beiden Italiener frei nachgedichtet haben.

So sehr nun auch die Auffassung Guarini's und der Prinzessin bei Göthe den Anforderungen moderner Cultur und feinerer Sitte gemäß ist, so wird man doch einräumen müssen, daß Tasso's lyrischer Erguß mit seinem Refrain „Erlaubt ist, was gefällt" dem in der Idylle erstrebten Natur- und Unschuldsleben weit mehr entspricht, als jener an die Schranken des modernen Polizeistaates und der verfeinerten Cultur erinnernde Spruch des Guarini, wenn auch wir, auf solchem modernen Culturboden stehend, für uns eben nur den letztern als maßgebenden und allein zu beherzigenden ansehn müssen und dürfen. Hat nun auch Shakespeare bei den bereits erörterten Gedanken, die ihn unter dem Schaffen des gegenwärtigen Lustspiels bewegten, mit

---

Wo in dem Grase die gescheuchte Schlange
Unschädlich sich verlor, der kühne Faun
Vom tapfern Jüngling bald bestraft entfloh;
Wo jeder Vogel in der freien Luft,
Und jedes Thier, durch Berg und Thäler schweifend,
Zum Menschen sprach: Erlaubt ist was gefällt!

Prinzessin.

Mein Freund, die goldne Zeit ist wohl vorbei:
Allein die Guten bringen sie zurück;
Und soll ich Dir gestehen, wie ich denke:
Die goldne Zeit, womit der Dichter uns
Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
So scheint es mir, so wenig als sie ist;
Und war sie je, so war sie nur gewiß,
Wie sie uns immer wieder werden kann.
Noch treffen sich verwandte Herzen an
Und theilen den Genuß der schönen Welt:
Nur in dem Wahlspruch ändert sich, mein Freund,
Ein einzig Wort: Erlaubt ist, was sich ziemt.

einer gewissen Nothwendigkeit auf jene Dichtungen der beiden Italiener, — die Bekanntschaft mit denselben vorausgesetzt, — und auf eine Vergleichung derselben geführt werden müssen, so kann ihm namentlich jener für die Aehnlichkeit und Verschiedenheit der beiden Chöre und der ganzen Anschauung ihrer Dichter so bezeichnende Satz kaum entgangen sein und er dürfte bei dem Vorzug, den er Tasso's Dichtungsweise geben mußte und bei dem deutlichen Hinweis, den er in ihm auf seine eignen Gedanken über den Gegenstand der Idyllendichtung, wie wir sie bisher darzustellen versuchten, finden mußte, das Motto Tasso's „erlaubt ist, was gefällt" leicht in den Titel seines Stückes „Wie es Euch gefällt" mit einer für seine eigne Auffassung und den relativen Werth des Idyllenzustandes grade recht charakteristischen Modification umgestaltet haben. Auch außerdem finden sich in unserem Lustspiel noch Anklänge an jenen Chor Tasso's, indem auch bei Shakespeare in dem Gesangstück der fünften Scene des zweiten Acts der Ehrgeiz als etwas dem Idyllenstand Widerstrebendes bezeichnet wird.

Mag die selbststehende Erklärung für die Wahl des Titels unseres Lustspiels immerhin etwas gewagt erscheinen, so sind es doch die bisherigen Erklärungen nicht minder und sind dabei weniger befriedigend für Diejenigen, welche auch hierbei dem Geiste Shakespeare's nicht gern etwas ganz Bedeutungsloses unterschieben möchten. Adoptiren wir jene Auslegung aber, so wird an einem neuen Beispiele klar, wie nahe Shakespeare seine eignen Schöpfungen mit den Leistungen seiner Vorgänger verknüpfte und wie selbstständig er doch dabei seinen eignen Weg verfolgte.

Bisher hat von den Erklärern, so viel uns bekannt, nur Ulrici im Titel einen Bezug auf den Gedanken des Stückes nachzuweisen gesucht, während z. B. Gervinus [1]) und Oechelhäuser [2]) gar keine solche Bedeutung darin finden, Ersterer höchstens die, welche der Epilog hineinlege. Ulrici [3]) erklärt den Titel aus dem phantastischen Element, welches nach seiner Erklärung, wie erwähnt, in dem Lustspiel vorwalten soll und daraus, daß darin eben Jeder thue, was ihm gefalle, eine Erklärung,

1) Gervinus a. a. O. Bd. 3, S. 21.
2) In der erwähnten Bearbeitung des Lustspiels für die Bühne S. 13.
3) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 206.

deren Unhaltbarkeit wir schon oben nachgewiesen zu haben glauben. Delius[1]) bezieht den Titel, ähnlich wie Ulrici, darauf, daß am Schluß Jeder ein Loos finde, wie es ihm gefalle und stellt als Motiv des Dichters noch auf, daß er, um nicht von vornherein blos auf die Heldin des Stücks hinzuweisen, sondern mehr gleichmäßig auf alle Personen das Interesse zu vertheilen, einen andern Titel gewählt habe, als er beim Novellisten vorfand. Das Letztere können wir füglich gelten lassen, doch damit haben wir noch keinen Grund für den grade gewählten Titel gefunden und das erstere Motiv würde im Grunde genommen auf sehr viele Lustspiele passen.

Schlegel wie Tieck knüpfen den Titel rein äußerlich, Ersterer an das Verhältniß zum Publikum und Letzterer an eine Stelle in Ben Jonson, welche Ausfälle auf die leichten scheinbar willkürlichen Compositionen Shakespeare's enthalte und auf welche Shakespeare nun gewissermaßen replicire.[2]) Die erstere Erklärung würde zwar die wiederholte Beziehung auf das Gefallen des Publikums im Epilog für sich haben, doch erscheint sie gar zu trivial, und ebenso unwahrscheinlich ist es, daß Shakespeare schon im Titel eine Polemik gegen Ben Jonson hätte aufnehmen wollen. Dagegen würden wir den von Ulrici gegen Tieck geltend gemachten Grund, daß die bezogene Stelle Ben Jonsons „if you like it“ eben anders lautet, als der Titel unseres Stückes, auch abgesehen von unserer eignen Erklärung, die ebenfalls eine solche Umwandlung annimmt, nicht für durchgreifend halten, da es an sich nichts unwahrscheinliches sein würde, daß Shakespeare durch die Worte der Vorrede in Lodge's Roman: „If you like it, so, and yet I will be yours in dutie, if you be mine in favours“ auf den Titel seines Lustspiels gekommen wäre.

Ueberhaupt müssen wir bei unserer Erörterung unterscheiden: „was hat Shakespeare mit seinem Titel gemeint und durch welche Veranlassung ist er auf denselben gekommen?“ Beide Fragen hängen zwar nahe zusammen, doch haben wir nicht nothwendig die erstere beantwortet, wenn wir die selbst zweifellos richtige Antwort auf die zweite Frage gefunden hätten. Bei dem Zusammenhang beider würde aber diejenige Antwort an sich den

---

1) Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 6, S. 228.
2) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 206.

größten Anspruch auf Richtigkeit machen dürfen, welche zugleich beide Fragen beantwortet und dies dürfen wir grade für unsere Erklärung geltend machen. Wird auch wirklich ein übereinstimmender oder ähnlicher Satz in einem Schriftsteller — und dies ist das einzige Material, welches uns zur Beantwortung der zweiten Frage zu Gebote steht — gefunden, wodurch Shakespeare auf seine Titelbezeichnung geführt worden sein kann, so haben wir nicht nothwendig für die Beantwortung der ersten Frage viel gewonnen, welche offenbar mit dem Verständniß und der Auffassung des ganzen Stücks zusammenhängen muß. Je mehr sie zu dieser paßt, desto näher dürfte man auch der Intention des Dichters bei Wahl des Titels und der Kenntniß der Veranlassung, die er dazu hatte, gekommen sein. Die Erklärung des Titels und des ganzen Stücks ergänzen sich daher gegenseitig und wir dürfen, ist unsere Auffassung über das Letztere richtig, auch jetzt unserer Erklärung des Titels, als der mit jener conformsten, den Vorzug geben. Dabei ist es freilich immerhin möglich, daß auch mehrere Veranlassungen bestimmend für die Wahl des Titels gewesen sind, daß z. B. jene Stelle aus Lodge's Vorrede neben den Versen Tasso's, auch vielleicht allein das „Wie es Euch gefällt“ veranlaßt hat und die Beziehung darauf hat sogar den Vorzug, daß Shakespeare's Bekanntschaft mit Lodge's Vorrede und die Beschäftigung damit, als er sein Lustspiel dichtete, fast zweifellos, jedenfalls zweifelloser ist, als die mit den Chören Tasso's und Guarini's. Gewiß aber würde der hier vorausgesetzte Zusammenhang von Shakespeare's Titel mit den Letzteren interessante Aufschlüsse über des Dichters Stellung zur italienischen Literatur geben und einen bessern Sinn haben, als wenn wir ihm gewissermaßen eine Wiederholung der platten captatio benevolentiae in Lodge's Vorrede beimessen wollten. Es ist ferner nicht zu übersehen und bereits oben (S. 205) hervorgehoben, daß auch die Worte des Corinnus im Anfang der Scene mit Probstein (III, 2) „Wie gefällt Euch dies Schäferleben“ auf den Titel des Stückes und zwar in einer den Gedankeninhalt desselben ganz besonders bezeichnenden Weise hindeuten, nur weiß man nicht, ob der Titel eher gewählt worden, als jene Scene ausgearbeitet wurde und jene Worte darin ihren Platz fanden, oder umgekehrt. Wir möchten uns für das Letztere entscheiden, dagegen die an den Titel anklingenden Worte des Epilogs als durch jenen veranlaßt und als spätere Beifügung

bezeichnen. Wie dem auch sei, auch diese Beziehungen können sehr wohl mit unserer Erklärung bestehen und würden sogar noch mehr darauf hinweisen, daß der Dichter auf den Titel einen gewissen Werth gelegt und denselben mit durchdachter Absicht, dem ganzen Gedankeninhalt des Lustspiels, wie er hier erörtert worden, gemäß gewählt hat.

Auch ein Blick auf den Titel eines andern ziemlich gleichzeitigen Lustspiels unseres Dichters scheint unsere vorstehende Erklärung zu bestätigen. Mit Recht ist schon von Ulrici darauf hingewiesen worden, daß die Bezeichnung „Wie es Euch gefällt“ eine Parallele mit dem Lustspiel „Was Ihr wollt“ anzudeuten scheint, wie denn auch von oberflächlichen Shakespeare-Lesern beide Titel verwechselt zu werden pflegen. Nur möchten wir die Parallele in andrer Art wie Ulrici durchführen, welcher unser Lustspiel in Vergleichung mit dem Intriguenstück „Was Ihr wollt“, wie schon erwähnt, dadurch charakterisirt, daß ein Jeder thue, was ihm gefalle. Denn der Titel „Wie es es Euch gefällt“ deutet schon von vornherein und grade dem „Was Ihr wollt“ gegenüber auf kein Handeln, sondern auf die Art der Auffassung und des Empfindens gegebner Verhältnisse, auf ein receptives Verhalten, bei welchem Wille und Thätigkeit zurücktritt, und dies entspricht auch wieder ganz der Idyllengattung; ebenso weist der Titel „Was Ihr wollt“ halb gegensätzlich, halb gleichartig auf das in diesem Stück dargestellte Treiben, welches sich in der Hauptsache, namentlich in der Liebe der Hauptpersonen dadurch charakterisirt, daß sich der Wille zwar in einer bestimmten Richtung äußert, doch von phantastischer Neigung geleitet und ohne praktisch vernünftigen Zweck, so daß sich hier die Frage nach dem „Was Ihr wollt“ ebenso natürlich aufwirft, wie in unserem Stücke die Frage des Schäfers nach dem „Wie es Euch gefällt“, welche wir füglich auf alle darin auftretenden Personen ausdehnen können. Man könnte hiernach allerdings auch ohne jede andre Beziehung auf äußere Veranlassungen, namentlich auf andre Dichter und Stellen aus denselben, den Titel unseres Lustspiels aus diesem selbst und seinem Inhalt erklären, doch dürfte dann die Bezeichnung immerhin etwas gesucht und geschraubt erscheinen und erst die Beziehung auf jenes andre Lustspiel und auf die charakteristischen Worte anderer Dichter giebt dem Titel seine volle Rechtfertigung und tiefere Bedeutung. Bei beiden Stücken kann man den von Ulrici betonten phan-

tastischen Zug zwar als gemeinschaftlichen einigermaßen gelten lassen, doch äußert er sich bei „Was Ihr wollt“ im Wollen und, wenn man will, im Handeln, d. h. der auftretenden Personen, nicht, wie Ulrici will, aller Menschen [1]), bei „Wie es Euch gefällt“ im Ertragen, im rein passiven Auffassen gegebner Verhältnisse. Demgemäß ist es auch grade der Idyllenstand, welcher hier von Shakespeare einerseits eine schöne und poetische Darstellung, andrerseits eine ebenso originelle, wie unparteiische und unbefangene, ja fast tadelnde und abweisende Würdigung erfahren hat.

Für die Richtigkeit der hier vertheidigten Ansichten über Shakespeare's ganze Auffassung der Idyllenpoesie und über die poetische Intention, die er bei dem vorliegenden Lustspiel, dem einzigen, welches in diese Gattung vollständig gehört, hatte, wird endlich noch ein nicht unwichtiger Beweis durch die Art und Weise gewährt, in welcher der Dichter diejenigen einzelnen Scenen in andern Stücken behandelt hat, welche den Charakter der Idylle an sich tragen. Es dürften als solche aber nur etwa ein Theil des Wintermärchens und diejenigen Scenen aus Cymbeline gelten können, worin Bellarius und die Söhne des Königs in der Einsamkeit ihrer Berge auftreten. Der Sommernachtstraum und der Sturm spielen zwar auch großentheils in der Einsamkeit von Wald und Felsengestade, doch tragen beide den romantisch-phantastischen Charakter in einem Grade, daß er das einfache Naturelement der Idylle wieder aufhebt und in dem Sommernachtstraum ist überdies das Unruhige und Unstäte, namentlich bei den Liebespaaren, in einer Weise vorherrschend, wie es der Idylle nicht zukommt. Im Wintermärchen ist es ziemlich der ganze vierte, das Schafschurfest darstellende Act, welcher als ein abgeschlossenes reizendes Idyll gelten kann, aber wenn wir es näher betrachten, sind die Personen, welche es dazu machen, die beiden Königskinder Florizel und Perdita, grade wie in unserem Stücke solche, die eigentlich nicht auf den Schauplatz gehören und nur für eine Zeitlang vom Schicksal auf denselben gestellt sind, die ihn verlassen, so wie sie den ihnen gebührenden Platz wieder einnehmen können. Die auf dem ländlichen Boden heimischen Personen dagegen, namentlich der zum Clown gemachte junge, — merkwürdiger Weise durch ein Menschenalter,

---

1) Ulrici a. a. O. Bd. 2, S. 197.

wie es scheint, stets junge Schäfer, als wenn die Narrheit ewig jung bliebe, — ferner die beiden Schäferinnen Mopsa und Dorcas sind durchaus nicht Repräsentanten ländlicher Unschuld und Einfachheit, sondern Eifersucht und Schadenfreude machen sich bei erster Gelegenheit in ihrer Person geltend und kommen zu raffinirtem und unverhülltem Ausdruck.

In Cymbeline sind die idyllischen Scenen kürzer und sparsamer verstreut, als im Wintermärchen, bieten aber mehr augenscheinliche Parallelen mit dem hier besprochenen Lustspiel, ja die in diesem eingelegten Gedanken finden sich im Gespräch des Bellarius mit seinen Pflegesöhnen (III. Act, 3. Scene) in mehr concentrirter Zusammenfassung wieder, als sie in „Wie es Euch gefällt" vorkommen. Bellarius preist dort das Naturleben im Gegensatz zu dem am Hofe und im Getümmel des Krieges, seine Worte (III, 3, 18, 21, 26):

Solch Ueberlegen
Zieht Vortheil uns aus allem, was wir sehen —
— — — — — — — — — — — — —
O dies Leben
Ist edler, als aufwarten und geschmäht sein,
Reicher als nichts thun für ein nichtig Spielwerk —
— — — — — — — — — — — — —
Kein Leben gleicht dem unsern —

sind ziemlich eine Wiederholung der folgenden Worte des Herzogs im Anfang des zweiten Acts von „Wie es Euch gefällt":

Macht nicht Gewohnheit süßer dieses Leben
Als das gemalten Pomp's?
— — — — — — — — — — — —
Dies unser Leben, vom Getümmel frei,
Giebt Bäumen Zunge, findet Schrift im Bach,
In Steinen Lehre, Gutes überall.

Die Lobrede des Bellarius auf das von der Welt zurückgezogene Leben wird aber sogleich von seinen Pflegesöhnen, den kräftigen Naturkindern bekämpft und Guiderius entgegnet ihm:

Dies Leben mag
Das beste sein, ist Ruh' das beste Leben;
Süßer für Euch, weil Ihr ein schärfres kanntet,
— — — — — — — — — — — —
Doch
Für uns ein Käfig der Unwissenheit —

Dem Herzog im Ardenner Walde wird auf jene Auslassung zwar nicht widersprochen, sein Begleiter Amiens pflichtet ihm

sogar bei, doch mit Worten, welche auf dasselbe hinauslaufen, was Guiderius sagt und was wir als den Grundgedanken des Stückes bezeichneten, daß nämlich im Menschen selbst und in seiner Empfindung, nicht in dem Schauplatz, den er aufsucht, das Glück und die wahre Zufriedenheit liegt, denn er sagt:

> Glücklich ist Eur' Hoheit,
> Die auszulegen weiß des Schicksals Härte,
> In solchem ruhigen und milden Sinn.

Eine weitere Parallele bilden die Worte des Bellarius bei dem Zusammentreffen mit Imogen in der Höhle (III, 6, 64):

> Schöner Jüngling,
> Halt uns für Wilde nicht; miß unsern Sinn
> Nicht nach dem rauhen Wohnort —

mit der Aeußerung Orlando's, als er in ähnlicher Situation, wie Imogen, zu den Verbannten im Walde kommt:

> Ich dachte, alles müßte wild hier sein,
> Und darum setzt' ich in die Fassung mich
> Des trotzigen Befehls.

Sie drücken ebenfalls den Gedanken aus, daß der Ort nicht den Menschen macht und Imogen wiederholt denselben dann noch bestimmter (IV, 2, 32):

> Gott, wie lügt man;
> Der Hofmann sagt, was nicht am Hof, sei wild:
> Erfahrung, ach, Du zeigst ein andres Bild.

Jene Anschauung der Söhne Cymbeline's steht nach dem weitern Verlauf dieses Dramas als gerechtfertigt da, und sie war gewiß auch die persönliche des Dichters, welcher nach dem oben Gesagten den Spruch des Arviragus (Cymb. IV, 4, 2) als eigne Ueberzeugung geben konnte:

> Wo ist des Lebens Lust, verschließen wir's
> Vor That und vor Gefahr.

Hiernach sind alle drei von Shakespeare gedichteten Idyllen gleichmäßig als Episode eines bewegteren Lebens dargestellt und unser Lustspiel ist eine solche sowohl für die auftretenden Personen, als auch unter den ganzen übrigen Dichtungen Shakespeare's, da in denselben der Regel nach das menschliche Leben in seinen gewaltigsten Bewegungen dargestellt ist. Dabei hat der Dichter auch hier, als er den Seherblick vom bewegten Leben ab- und einmal einem Schauplatz idyllischer Ruhe zuwandte, als er eine Dichtungsart cultivirte, die sich am Wenigsten mit dem

thätigen Leben beschäftigt, in einer neuen ebenso eindringlichen, wie originellen Weise seine Ueberzeugung kundgegeben, daß dem Menschen seine Gaben nur geliehen sind, daß er sie nicht für sich im Genuß und in ruhiger Beschaulichkeit, sondern im Schaffen für Andre verwenden und zur wahren Geltung bringen soll.

Doch ist es nicht auffallend, daß grade er selbst, der so unermündet schaffende Dichter, der so beredte Lobredner der Thätigkeit, sich früher von derselben abwandte und in sein stilles Stratford zurückzog, als Alter und Kräfte zu gebieten schienen? Wir haben an einer andern Stelle [1]) den Grund dafür in einem innern Widerwillen gegen das Scheinwesen des Schauspiels gesucht, aber wir können uns jenen Umstand auch schon daraus erklären, daß er, der das Höchste in seinem Wirkungskreise und nach seinen Kräften bereits geleistet hatte, eine Ueberspannung dieser Kräfte, vor welcher er so eindringlich gewarnt hatte, auch sich selbst nicht zu Schulden kommen lassen wollte und daß er, wie in seinem Schwanenliede, dem Sturm, angedeutet ist, das ganze Leben als eine Episode ansah, die, umgekehrt wie die so eben betrachtete Idylle, voller Unruhe und Arbeit, aber umgeben von Schlaf und eine Vorbereitung zu einer seligen Ruhe ist, und daß es dem Menschen, nachdem er seine Aufgabe in seiner ihm hier angewiesenen Sphäre im Wesentlichen erfüllt, gezieme, in der letzten Zeit des irdischen Daseins die Gedanken in stiller Sammlung auf Gott und auf jenes künftige Leben zu richten.

---

1) Im folgenden Aufsatz.

IV.

Shakespeare und Dante.

Man hat es in alter wie in neuer Zeit öfter unternommen, Vergleiche und Parallelen zwischen großen Dichtern und Künstlern, überhaupt zwischen Männern aufzustellen, die sich auf demselben oder verschiedenen Gebieten menschlichen Schaffens glänzend hervorgethan haben. So ist auch Shakespeare, der Unvergleichliche, dem Schicksal nicht entgangen, mit andern mehr oder weniger ebenbürtigen Größen verglichen zu werden. Bei seiner Vielseitigkeit konnten allerdings mit vielen und den verschiedensten Koryphäen der Kunst und Poesie Vergleichungspunkte nachgewiesen werden, und wir wollen ein solches Verfahren als kein müssiges und unfruchtbares, wie es manchem vielleicht erscheinen wird, bezeichnen, wenn dadurch die schärfere Prüfung einzelner Züge herbeigeführt und nicht, wozu allerdings die Gefahr vorhanden, durch die Bemühung, Aehnlichkeiten zu finden, das klare und unbefangene Urtheil getrübt, die Harmonie des Gesammtbildes beeinträchtigt wird. Am fruchtbarsten, ja nothwendig, werden solche Vergleiche freilich bei den untergeordneteren Dichtern und Künstlern sein, welche mehr nachgeahmt als geschaffen haben, mehr den Spuren andrer gefolgt, als neue Wege gewandelt sind. Dagegen werden bei den Größen ersten Ranges auch die geringeren und geringsten Beeinflussungen, welche sie von andern erfahren haben, — und solche haben mehr oder weniger bei allen stattgefunden — mit um so dankbarerem Erfolge erforscht werden, je mehr dadurch ihr Verständniß gefördert wird, wie denn überhaupt jeder darauf gerichteten Methode, wenn sie nur einiges Resultat verspricht, ihre Berechtigung zugestanden werden muß.

Bei Shakespeare hat man diese Beeinflussung, je mehr man seinen Werth als Dichter zu würdigen wußte, in um so größerem Umfange erkannt, und er hat gewissermaßen an Originalität eingebüßt, was er als Künstler in unseren Augen gewonnen hat. So manches, was wir im einzelnen besonders bewunderten, was uns so zu sagen als ein recht origineller Einfall erschien, hat sich als eine Entlehnung von Andern gezeigt, und fast für alle seine Dichtungen haben ihm in Sage, Geschichte und älteren Erzählungen und Dramen die Stoffe in mehreren bald mehr bald weniger vollendeten Verarbeitungen vorgelegen, welche er dann allerdings mit der größten Freiheit, in sehr einzelnen Fällen auch wohl zum Schaden seiner Schöpfung mit zu großer Treue benutzt hat.

Vor allem war es die italienische Literatur, welcher Shakespeare viel entlehnt und welcher er offenbar lebhafte Theilnahme zugewendet hat. Aber wenn man auch die Novellen und poetisch oft recht werthlosen Erzählungen der Italiener mit Shakespeare's Werken sorgfältig verglichen, wenn man festgestellt hat, was er diesen verdankte, so ist doch bis jetzt wenig untersucht worden, ob und welche Beziehungen Shakespeare grade zu den großen italienischen Dichtern, von denen die bedeutendsten alle vor seiner Zeit lebten, gehabt hat.

Am allerwenigsten hat man dabei an den zweifellos allergrößten von ihnen, an Dante gedacht, und weder eine allgemeine Vergleichung zwischen Shakespeare und ihm vorgenommen, wie man sie mit andern großen Dichtern aufstellte, noch untersucht, ob Shakespeare die Dichtungen des großen Florentiners gekannt und ob er von demselben in irgend einer Art beeinflußt worden. Allerdings ist dies bei der augenscheinlichen Verschiedenheit, die sich in der ganzen Situation und den Bestrebungen beider Dichter von vornherein zu erkennen giebt, ziemlich natürlich. Versuchen wir es gleichwohl, auch nur einige Berührungspunkte beider Dichtergrößen aufzusuchen, sei es auch nur, um die Befriedigung zu haben, welche wir empfinden, wenn wir zwei uns liebe Freunde einander näher gebracht haben, die sich bisher fremd waren.

Groß ist allerdings die Verschiedenheit Beider, sowohl was ihr Leben und ihre Person, als was ihr Streben und Dichten betrifft, so groß, wie sie unter Dichtern der christlichen Zeit nur immer sein kann. Der eine, dem romanischen Stamm und der

katholischen, damals allerdings die ganze Christenheit umfassenden Kirche angehörig, in einer der mächtigsten Republiken Italiens und des damaligen Europa erwachsen, schon durch Geburt und Erziehung bevorzugt, mitten in den Kampf und das Treiben der politischen Parteien geworfen, wobei er die höchsten Ehrenstellen erreicht, aber auch den empfindlichsten Glückswechsel und den Verlust des ererbten Reichthums erfahren hat, erblickte seinen Lebensberuf zunächst in der Verfolgung der einmal beschrittenen politischen Laufbahn und die Poesie stand ihm nur in zweiter Reihe seines Strebens, war zum großen Theil der schmerzliche Ausdruck seiner nicht zur Anerkennung gebrachten patriotischen Gesinnung, die süße Frucht der bittern Täuschungen, die er in jener Laufbahn erlebte.

Shakespeare dagegen, ein echter Sohn germanischen Volksstammes, gläubiger Protestant, durch Verhältnisse und Ueberzeugung Royalist und zufriedener Unterthan unbeschränkter Monarchen, dem Staats- und Beamtenleben stets fern geblieben, hat sich aus den gedrückten Verhältnissen des väterlichen Hauses freiwillig in die noch ungewissere Laufbahn künstlerischen Berufes begeben, bis er sich, wieder freiwillig, vom Schauplatz seiner Thätigkeit zurückzog und in Muße und selbsterworbenem Wohlstande die letzten Jahre seines Lebens nur sich, seiner Familie und seinen Freunden lebte.

Beide Dichter scheinen hiernach fast nur das mit einander gemein zu haben, daß sie hoch über die anderen Menschenkinder sich erhoben haben, Andern und einander unähnlich, ferner, daß wir über sie wenig mit Bestimmtheit wissen und daß auch ihre Dichtungen nur ein sehr spärliches und ungewisses Licht auf ihre Person fallen lassen. Dabei ist es bei dem, der Zeit nach uns um Jahrhunderte näher stehenden, britischen Dichter, trotz eifriger Forschung, am wenigsten gelungen, die äußern Thatsachen seines Lebens zu ermitteln, und grade Dante, der seine Person in seinem Hauptgedicht selbst einführt, der uns viele Briefe und eine Erzählung von seiner Jugendliebe hinterlassen hat, giebt uns für das Verständniß seiner Gedichte und besonders für die Ergründung seiner persönlichen Beziehungen, oft eben da, wo er sie am offensten zu enthüllen scheint, die größeren und schwierigeren Räthsel auf.

Dennoch werden wir bei beiden Dichtern nicht blos in Lebensanschauungen und dichterischer wie menschlicher Eigen-

thümlichkeit, sondern selbst in Lebensschicksalen manche Aehnlichkeit gewahren.

Dante wie Shakespeare wurden aus der Lebensstellung, die ihnen angewiesen schien, herausgeführt, fern von Frau und Kind haben sie die meisten Jahre ihrer langjährigen, bei Shakespeare bis an seinen Tod währenden Ehe zugebracht und beiden hat die Ehe offenbar nicht dasjenige Glück gewährt, wie es Bestimmung dieses Verhältnisses ist. In welchem Maße dies bei ihnen der Fall, in wie weit die Trennung durch die Verhältnisse geboten war, ist bei Beiden ungewiß und bisher Gegenstand manchen Streites gewesen, doch können wir bei Beiden wohl von der Annahme ausgehen, daß wenn auch die Trennung zuerst unvermeidlich war, doch bei einer bestehenden tiefen Herzensneigung unter den Ehegatten die Wiedervereinigung eher, als geschehen, erfolgt wäre und auch in den beiderseitigen Dichtungen die Liebe und Sehnsucht bezüglich der Frau irgend einmal Ausdruck gefunden hätte.

Doch von mehr Werth und Interesse, als solche äußere Aehnlichkeiten gewähren, wird es sein, wenn wir in der Individualität und Charakterbildung bei beiden Uebereinstimmendes aufzufinden vermögen und in ihren Werken ähnliche Aeußerungen darüber antreffen. Es macht sich hierbei zunächst die Wahrnehmung geltend, daß beide Dichter sich aus gewiß nicht unerheblichen sittlichen Verirrungen zu der Höhe menschlicher Vollendung, zu der Klarheit und Sicherheit der Anschauung, die ihnen namentlich in sittlicher Richtung ganz zweifellos eigen war, emporgeschwungen haben, so daß wir auf beide das Wort anwenden möchten, welches in Maß für Maß (V, 1, 444) gewiß nicht blos vom Dialog herbeigeführt, sondern aus der innersten Seele des brittischen Dichters gesagt ist:

> Aus Fehlern sind die meisten Menschen erst heraus
> Gebildet und sie werden meist um so viel besser,
> Weil sie vorher ein wenig schlimm.[1])

Für die Anwendbarkeit dieser Worte auf unsere Dichter haben wir zunächst ihre eignen Bekenntnisse, bei Dante weniger und bestimmtere, bei Shakespeare zahlreichere und unbestimmtere,

---

1) Ueber einen ähnlichen in demselben Stück vorkommenden Ausspruch und die dabei von Shakespeare benutzte Quelle s. oben den Aufsatz über Maß für Maß S. 137 Anm.

aber von Thatsachen mehr unterstützte. Bei beiden macht sich allerdings, wie bei den meisten Bekenntnissen der Dichter, der Zweifel geltend, ob wir es nicht mit einer poetischen Fiction zu thun haben und ob der Dichter wirklich den Worten gemäß seine persönliche Empfindung kund giebt und die eigne Person enthüllt. Die Hauptstelle, in welcher Dante von seinen Verirrungen spricht, findet sich im Purgatorio (30 v. 109—138), und wir lassen dieselbe hier folgen, da wir auch von Shakespeare einzelnes damit zu vergleichen haben werden:

Nicht durch das Werk allein der großen Kreise,
Die einem Ziel zuführen jeden Samen,
Dem Sternenstand gemäß, der ihn begleitet,
Nein, durch Freigebigkeit der Gnade Gottes,
Die aus so hehren Dünsten ihren Thau zieht,
Daß unser Blick dorthin sich nicht kann nahen,
Ward dieser so in seinem neuen Leben
Befähiget, daß jede rechte Sitte
Sich wunderbar in ihm bewähret hätte.
Doch um so schlimmer wird das Land und wilder
Durch schlechten Samen und des Anbau's Mangel,
120. Je mehr's an guter Bodenkraft besitzet.
Aufrecht hielt ihn mein Antlitz eine Weile,
Und ihm die jugendlichen Augen zeigend
Führt' ich mit mir ihn in gerader Richtung.
Sobald ich, auf des zweiten Alters Schwelle
Gelanget, Leben jetzt gewechselt hatte,
Entzog er mir sich und ergab sich Andern.
Als ich vom Fleisch zum Geist emporgestiegen,
Und Schönheit mir und Tugend war gewachsen,
Ward ich ihm minder angenehm und theuer,
130. Und seinen Schritt wand er durch irre Pfade,
Die falschen Bilder eines Guts verfolgend,
Die das Versprochne nimmermehr erfüllen.
Nichts half's, Eingebungen ihm zu erflehen,
Mit denen ich zurück ihn rief in Träumen
Und sonst, so wenig achtet' er auf solche,
So tief sank er hinab, daß alle Mittel
Zu seinem Heil schon unzureichend waren,
Als nur, ihm das verlorne Volk zu zeigen.

Worin die Verirrungen Dante's bestanden, erfahren wir von ihm nicht näher, doch waren es offenbar Einwirkungen mannichfacher Leidenschaften, wie aus den weitern Worten der Beatrix hervorgeht (Purg. 31 v. 52—60):

Und wenn die höchste Lust Dich so getäuscht hat
Durch meinen Tod, welch sterblich Wesen durfte

Dich ferner noch, sein zu begehren, locken?
Wohl solltest Du Dich bei dem ersten Streiche
Der trügerischen Dinge aufwärts schwingen
Mir nach, die nicht zu solchen mehr gehörte.
Nicht durfte Dir die Flügel abwärts drücken
Mehr Schläge zu erwarten, sei's ein Mägdlein,
Sei's andrer Tand vergänglichen Gebrauches.

Ferner spricht der ganze Inhalt der göttlichen Komödie, die Reise durch die Hölle und um den Berg der Läuterung, das Begegnen mit den drei Thieren zu Anfang des Gedichtes, unter denen zweifellos die drei Hauptrichtungen aller Sünde zu verstehen sind, dafür, daß Dante sich in verschiedener Art moralisch verirrt fühlte. Es ist zwar immerhin möglich und auch vielfach behauptet worden, daß Dante's großes Gedicht, welches offenbar die sittliche Läuterung des Menschen überhaupt zum Gegenstande hat, keine Beziehung auf seine eigne sittliche Bildung, wenigstens keine Darstellung derselben enthalte, daß er also seinen, im Gedicht nur einmal (Purg. 30 v. 55), allerdings grade vor jener Beichte, erwähnten Namen nur zum Träger der menschlichen Natur im Allgemeinen hergegeben habe; doch erscheint dies bei der Tiefe und Wahrheit der Empfindung, welche sich überall ausspricht und das Bedürfniß erkennen läßt, bei sich selbst eine Läuterung vorzunehmen, durchaus nicht wahrscheinlich, ebenso wie wir auch bei Shakespeare aus der Wahrheit und Kraft, womit auch die bösen Leidenschaften dargestellt sind, darauf schließen müssen, daß er selbst von ihnen zeitweise tief berührt worden ist. Ferner ist von manchen Seiten zwar eine persönliche Betheiligung Dante's bei jenem Bekenntniß angenommen, jedoch dasselbe so aufgefaßt worden, daß es nicht moralische, sondern Verirrungen des Glaubens, Irrthümer der philosophischen Speculation und Conflicte derselben mit der reinen Kirchenlehre gewesen seien, von denen er in jener Stelle gesprochen. Daß es sich auch um solche Abschweifungen von dem nach seiner theologischen Anschauung rechten Wege bei ihm gehandelt habe, dürfen wir mit den besten Autoritäten[1]) immerhin annehmen,

1) Vergl. C. Witte, Dante-Forschungen. Halle, Barthel 1868. S. 141, 169. J. A. Scartazzini, Dante Alighieri. Seine Zeit, sein Leben und seine Werke. Biel 1869. S. 240 ff. Dagegen ist Wegele, der früher auch diese Ansicht vertrat, jetzt entgegengesetzter Meinung. F. X. Wegele, Dante Alighieri's Leben und Werke. 2. Auflage. Jena 1865. S. 92.

doch werden wir in erster Reihe immer an moralische Verirrungen denken müssen, schon um die tiefe Beschämung, welche der Dichter äußert, zu motiviren. Einen weiteren Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung giebt ein anderes specielles Bekenntniß Dante's in einem Briefe [1]), daß er durch den Anblick der Schönheit einer Frau zu heftiger Liebe entflammt und von seinen Studien abgezogen worden sei. Seine Worte hierbei sind eben so bestimmt wie characteristisch:

„Denn so wie der Donner sogleich auf den Blitz folgt, so hielt mich nach dem Anblick der Flamme ihrer Schönheit eine mächtige (terribilis) und gebieterische Liebe gefangen. Und diese wilde Leidenschaft, wie ein Herrscher zu thun pflegt, der nach langer Verbannung in die Heimath zurückkehrt, tödtete oder vertrieb oder schlug in Fesseln Alles, was in mir ihm zuwider war. Sie ertödtete daher auch jenen löblichen Vorsatz, wonach ich allen Weibern und den ihnen gewidmeten Gesängen entsagen wollte, und verbannte gottloser Weise die emsigen Betrachtungen, worin ich über göttliche und irdische Dinge nachsann, als wären sie verdächtig, endlich fesselte sie, damit die Seele nicht mehr dagegen ankämpfen sollte, meinen freien Willen, so daß ich nicht dahin, wo ich, sondern wo sie will, mich wenden muß. Daher herrscht die Liebe in mir, während keine Tugend gegen sie aufkommen kann."

Endlich ist eine Bestätigung des gesagten die Art, wie Dante im Purgatorio (XXIII, 115) im Gespräch mit Forese Donati, den er im Kreise der Schlemmer antrifft, seine persönlichen Beziehungen zu demselben und zugleich seine moralische Umkehr erwähnt:

Rufst Du Dir ins Gedächtniß,
Wie Du mit mir und wie mit Dir ich lebte,
So wird Dich die Erinnrung noch beschweren;
Von solchem Leben wandte mich erst neulich
Der ab, der vor mir geht (Virgil) ꝛc.

denn unter diesem mit dem Schlemmer geführten Leben können wir uns schwer Irrungen philosophischer Speculation denken.

Um auf die Vergleichung mit Shakespeare zu kommen, mögen zunächst der obigen noch folgende Stellen aus Dante angereiht werden, in denen in ähnlicher Weise von Charakter-

---

[1]) Brief an den Markgrafen Marvello Malaspina, etwa aus dem Jahr 1307, also aus dem reiferen Lebensalter des Dichters. Opere Minori di Dante Alighieri, edirt von Pietro Fraticelli. 2. ed. Firenze, Barbera 1862 Vol. III, S. 430.

bildung die Rede ist. Im Purgatorio (14 v. 85) sagt Guido del Duca bezüglich des Fehlers, den er abbüßt:

Von meinem Samen erndt' ich solches Stroh hier.

Ferner heißt es im Paradies Ges. 8. von der verschiedenen Bildung der menschlichen Fähigkeiten und des Charakters auf der von der Natur gegebenen Grundlage:

v. 139. Stets wird Natur, wenn sie das Schicksal feindlich
Sich findet, gleich wie jeder andre Samen,
Der fern von seinem Boden, schlecht gerathen,
Und wenn die Welt dort unten achten wollte
Auf jenen Grund, den die Natur gelegt hat,
Würd' ihm sie folgend bess're Menschen haben.

Ebendas. v. 82.

Sein Wesen vom Freigeb'gen karg entsprossen.

Ebendas. v. 93.

Wie bittres kann aus süßem Samen kommen.

Diese an sich nicht so erheblichen Stellen wollen wir deshalb nicht übergehen, weil ganz ähnlich auch Shakespeare den darin, namentlich oben Purg. 30 v. 115, enthaltenen Gedanken ausgesprochen hat, daß bei reichen Anlagen die Verderbtheit des Charakters, wenn sie einmal eintritt, um so größer wird, daß die guten Gaben am Menschen auch schädlich wirken, an ihm, wie er es ausdrückt, zu Verräthern werden können. Man beachte namentlich folgende Stellen:

Heinrich VIII, 1, 2, v. 114:

Er ist gelehrt, ein trefflich seltner Redner,
Naturbegünstigt, an Erziehung fähig
Den größten Meistern Lehr und Rath zu geben,
Nie Hülfe suchend außer sich, und dennoch,
Wo also edle Gabe schlecht vertheilt
Erfunden wird, — wenn erst der Geist verderbt ist —,
Verkehrt sie sich zum Laster, zehnfach wüster,
Als schön zuvor.

Sonett 94:

Doch wenn die Blum' ein gift'ger Thau befällt,
Wär' ihr das ärmste Unkraut vorzuziehn;
In Sauerstes kehrt Süßestes sein Wesen,
Unkraut riecht lieblicher als Lilien, die verwesen.

Romeo und Julia II, 3, 19:

Doch ist auch nichts so gut, das, diesem Ziel entwendet,
Abtrünnig seiner Art, sich nicht durch Mißbrauch schändet,
In Laster wandelt sich selbst Tugend, falsch geübt.

Richard II., III, 2, 135.

Ich seh', wenn süße Liebe läßt von Art,
Wird sie zum tödtlichsten und herbsten Haß.

Heinrich IV., 2ter Theil IV, 4, 54:

Am meisten Unkraut trägt der fett'ste Boden.

Ende gut Alles gut I, 1, 45—52:

Ich hege die Hoffnungen von ihrem Gedeihen, welche ihre Erziehung verspricht. Ihre Anlagen hat sie geerbt, dies macht schöne Gaben noch schöner. Denn wo ein unreines Gemüth mit trefflichen Fähigkeiten ausgestattet ist, da heftet sich an alles Lob Bedauern, sie sind Tugenden und zugleich Verräther. In ihr sind sie um so besser wegen ihrer Ursprünglichkeit (simpleness). Ihre Tugend (honesty) ist ihr angestammt, ihre Vortrefflichkeit hat sie sich erworben.

Wie es Euch gefällt (II, 3, 10):

Wißt Ihr nicht Junker, daß gewissen Leuten
All' ihre Gaben nur als Feinde dienen?
So, bester Herr, sind Eure Tugenden
An Euch geweihte, heilige Verräther;
O welche Welt ist dies, wenn das, was herrlich,
Den, der es hat, vergiftet.

Diese Worte beziehen sich zwar in jenem Lustspiel auf rein äußerliche Folgen, doch können wir sie ebenso gut und noch passender auf die Entwickelung des Charakters anwenden.

In überraschend ähnlicher Weise und unter demselben Bilde des Pflanzenwuchses, wie in obigen Stellen, hat Plato den darin von beiden Dichtern ausgesprochenen Gedanken im sechsten Buch der Republik ausführlich erörtert, wenn auch zunächst nur in der Anwendung auf den Philosophen.[1]) Weder Shakespeare

---

1) Namentlich in der folgenden Stelle:

Socrates. Von jedem Samen oder Gewächs, sei es aus dem Pflanzen- oder Thierreiche, wissen wir, daß wenn ihm nicht die einem jeden zukommende Nahrung oder Witterung und Boden zu Theil wird, je mehr Kraft in ihm liegt, um so mehr des gebührenden ihm abgeht. Denn dem Guten ist doch das Böse feindlicher, als dem nicht Guten.

Adeimantos. Natürlich!

S. Es ist also dem Gange der Natur gemäß, daß die beste Natur durch ihr minder angemessene Nahrungssäfte sich weit mehr verschlimmere, als die schlechtere.

Ad. Allerdings.

S. Folglich können wir auch, lieber Adeimontos, mit Zuverlässigkeit annehmen, daß die Seelen mit den besten Anlagen, durch eine schlechte Erziehung falsch geleitet, in einem höhern Grade verdorben werden. Oder glaubst du, daß gröbere Verbrechen und vollendete Bosheit von einer

noch Dante dürften Plato gelesen haben, es ist daher jene Uebereinstimmung und Begegnung der Gedanken um so interessanter, als ähnliche Aussprüche, namentlich in Werken, welche jenen beiden zugänglich waren, kaum vorkommen dürften. [1]) Wir können also um so mehr annehmen, daß der Gedanke aus eigner Beobachtung und Empfindung geschöpft ist.

In wieweit nun alle die erwähnten Aussprüche auch auf Shakespeare's eigne Charakterbildung in derselben Art, wie wir es bei Dante angenommen haben, bezogen werden können, hängt besonders davon ab, welchen Glauben wir den wenigen Nachrichten, die wir über sein Leben haben, und welche Bedeutung wir seinen Sonetten beimessen, da sich in diesen verschiedene Bekenntnisse finden, die auf eine Entwickelung des innern Menschen in der erwähnten Art hindeuten. Bekanntlich ist es von jeher streitig gewesen, ob und in wie weit die Sonette die eignen Empfindungen des Dichters wiedergeben. Die englischen Erklärer derselben haben es meist verneint, weil sie sich durch die bedenklichen Verhältnisse, welche darin zur Sprache kommen, durch die

---

schwächern und nicht vielmehr von einer durch schlechte Erziehung verdorbenen stärkern Seele verübt werden? Glaubst du, daß eine schwache Seele je etwas Großes im Guten oder im Bösen leisten könne?

Ad. Nein! sondern du hast Recht.

S. Unter der Voraussetzung also, daß der Mann von philosophischem Geiste eine ihm angemessene Richtung erhält, muß er nothwendig die höchste Stufe der Vollkommenheit ersteigen, schießen aber seine Kräfte, auf einen ungünstigen Boden verpflanzt, hervor, verderbliche Nahrungssäfte einsaugend, so muß er auf der andern Seite, eilt nicht irgend ein Gott zu seiner Rettung herbei, in den schauderhaften Abgrund des Lasters herabstürzen.

1) Es ist zwar ein altes Wort: „corruptio optimi pessima", wir vermögen jedoch nicht nachzuweisen, wo der Satz ursprünglich vorkommt, und alle Citatenschätze haben uns dabei im Stich gelassen. Bei J. F. Laharpe (Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne, Tom VIII, S. 20) ist er als altes Axiom bezeichnet und in dem obigen Sinne übersetzt: „ce qu'il y a de pire au monde, c'est la corruption de ce qu'il y a de meilleur."

Zur eigentlichen Erklärung des Satzes und der obigen sich darin bewegenden Aussprüche beider Dichter mag hier nur noch folgender Satz Dante's angeführt werden (Hölle 31 v. 55):

Denn wo sich noch die Urtheilskraft des Geistes
Dem bösen Willen und der Macht vereinet,
Kann Niemand einen Damm entgegenstellen.

darin enthaltenen Selbstanklagen, welche mitunter schlimmer gedeutet worden sind, als nöthig war, in der berechtigten Verehrung gegen ihren großen Landsmann beeinträchtigt fühlten. Hiervon geleitet hat man in England in den letzten Jahren immer wieder neue und immer abenteuerlichere Ansichten aufgestellt, welche die Erklärung der Sonette aus dem Rahmen jener einfachen Frage herauszudrängen anfingen; und die Verwirrung der Anschauungen würde noch größer sein, wenn diese neuen Ansichten, welche deshalb hier vorweg erwähnt werden mögen, nicht von vorn herein als unhaltbar bezeichnet werden könnten. Dabei gleichen sich aber alle, so verschiedenartig sie sind, in der Sicherheit, mit welcher sie von ihren Verfechtern als die endliche unzweifelhafte Lösung des in den Sonetten uns vom Dichter aufgegebenen Räthsels aufgestellt werden.

Da haben wir zunächst das der Seitenzahl (603) wenn auch nicht der Begründung nach sehr starke Werk von Gerald Massey, worin die Sonette als Darstellung eines von verschiedenen Personen, mit denen der Dichter in Verbindung gestanden, z. B. Southampton, dessen Braut, Pembroke, Lady Rich gespielten Romans erklärt werden, bei welchem Shakespeare mehr oder weniger persönlich, meist aber insofern betheiligt gewesen, als er die einzelnen Sonette im Namen und aus der Seele eines oder des andern seiner Gönner so zu sagen als deren Hauspoet gedichtet habe. Das Unhaltbare dieser Aufstellung ist bereits von Ulrici[1]) und Friesen[2]) des nähern nachgewiesen worden.

Da ist ferner Heraud, welcher in seinem Werke: „Shakspere. His inner Life as intimated in his Works. London, Maxwell 1865“ und in einem darin aufgenommenen, früher veröffentlichten Aufsatz „A new View of Shakspere's Sonnets“ uns belehrt, daß kein einziges Sonett an eine bestimmte Person gerichtet sei (S. 486), daß darin philosophische und religiöse Anschauungen in allegorischer Weise dargestellt seien, daß die Philosophie Shakespeare's mit der Bacon's identisch sei und daß, wie Bacon in seiner Methode der Induction, so Shakespeare in seinen Sonetten das subjective und objective Element vereinige; davon müsse also bei deren Erklärung ausgegangen

1) Shakespeare's dramatische Kunst. 3. Aufl. B. 3, S. 225 folg.
2) Jahrbuch der d. Shak.-Ges. Bd. 4, S. 103.

werden. Wie aber hiernach im Einzelnen die Sonette zu verstehen seien, davon sagt uns Heraud viel zu wenig, indem er dies mit Unrecht der Fähigkeit seines Lesers zutraut. Doch erfahren wir immer noch eine Menge überraschender Einzelheiten von ihm, wovon nur Folgendes hervorgehoben werden mag. Die namentlich zu Anfang der Sonette behandelte Schönheit sei, wie im Hamlet, als das eigenthümliche Attribut des Mannes und Liebe als das des Weibes gedacht (S. 24). Später sei als Gegenstand der poetischen Anrede der platonische Logos an Stelle des entfernten Freundes getreten (S. 25). Dann sei wieder der Mann der Messias, die Frau die Kirche geworden, ersterer habe die Schönheit behalten, letztere werde als schwarz dargestellt. So sei darin gleichsam parabolisch der Marienсultus seiner Zeit der reinen Verehrung Gottes entgegengesetzt (S. 26) und die Gegensätze der katholischen und protestantischen Kirche, des Cölibats und der Priesterehe durchgeführt und dann zur Versöhnung gebracht.[1]) Bei seiner Erklärung beruft sich Heraud auch auf die italienischen Dichter, namentlich Dante (S. 491, 492), welche in ähnlicher Weise unter dem Bilde der Liebe ganz andere, besonders politische und religiöse Grundsätze, ausgesprochen und dargestellt hätten. So sehr wir das Letztere als richtig anerkennen müssen, ja sogar in einzelnen Dichtungen Dante's, z. B. in der Vita Nuova, in weiterem Umfange die allegorische Erklärung adoptiren als gewöhnlich geschieht, so wenig können wir die Anwendbarkeit auf Shakespeare's Gedichte zugestehn, wie gern wir auch ein so interessantes Material für die Vergleichung verwerthen möchten, und wir müssen überhaupt die ganze Erklärung, welche Heraud von den Sonetten giebt, für völlig unhaltbar erklären, während wir dagegen eine Erläuterung der Gedichte Dante's nach seinen allegorischen Gesichtspunkten uns gern gefallen lassen wollten.

Dann liegt uns über die Sonette ein neues Werk von Henry Brown vor[2]) (nicht dem Verfasser von Shakespeare's Autobiographical Poems), worin derselbe in ziemlich eingehender Weise und unter Zuziehung mannichfachen Beweismaterials aus Dichtungen damaliger Zeit u. dgl., zwar auch einzelne Erklä-

---

1) Vergl. oben S. 145 Anm.

2) The Sonnets of Shakespeare solved, and the Mystery of his Friendship, Love, and Rivalry revealed, etc. London. 1870.

rungen Heraud's und Massey's, doch in andrer Weise und Mischung als diese, theilweise auch ganz neue Ansichten auftischt. Er findet in den Sonetten eine dreifache Tendenz befolgt (S. 35) 1., daß sie — worin er unseres Wissens ganz original ist, — hauptsächlich Satiren auf das Sonettdichten überhaupt und auf die Sonettdichter jener Zeit (Drayton, Davies u. A.) sein sollten; 2. daß sie autobiographische Darstellungen; 3. daß sie allegorische Dichtungen seien, insofern der Dichter seine Muse mit dem Freunde eine bildliche Ehe eingehen lasse und deshalb dessen Jugend und Schönheit von diesem Gesichtspunkt aus verherrliche. Die Beweise, welche Brown für diese Ansichten beibringt, sind, wenn sie auch im Einzelnen manches werthvolle Material enthalten, durchaus nicht überzeugend, insbesondere ist seine autobiographische Deutung nicht auf den einfachen Gefühlsausdruck in den Sonetten basirt, sondern ebenso romanhaft und unsicher, als das, was Massey darüber ausgedacht hat. Brown findet wie Heraud, daß Shakespeare von den italienischen Dichtern die Vorbilder für seine Sonette genommen, doch weniger für die allegorische Bedeutung derselben, als um das Verhältniß zu einem jugendlichen Freunde zu verherrlichen, dabei sollen namentlich die Sonette Michael Angelo's seine Muster gewesen sein, mit welchem er überhaupt viel Aehnlichkeit habe. Man kann zwar einräumen, daß Shakespeare jenem Titanen der bildenden Kunst an gewaltiger Schöpfungskraft gleich gekommen sei, doch dürften die Gedichte M. Angelo's schwerlich Vorbilder für Shakespeare gewesen sein. Sie waren zur Zeit Shakespeare's nur vereinzelt und in Sammelwerken italienischer Gedichte gedruckt und wohl nur in Italien verbreitet und gekannt.[1])

---

1) Allerdings haben einzelne Gedichte M. Angelo's Aehnlichkeit mit Sonetten Shakespeare's, sowohl inhaltlich und in der ganzen Empfindung, als im Ausdruck und in Behandlung der Form, namentlich folgendes Sonett M. Angelo's (Nr. 110, S. 15 im Parnasso italiano continuato. Leipzig Fleischer 1833):

Mir leb ich todt, lebendig nur der Sünde,
Mein Leben ist nicht mein, ihr liegt es bloß,
Von ihrem trüben Dunst besinnungslos
Und blind verirrt, durchwandl' ich Labyrinthe.

Die Freiheit, meine Braut, um die ich weinte,
Ward mir zur Sklavin, o unselig Loos!
Zu welcher Schmach Herr, säugte man mich groß,
Wenn ich in deiner Huld nicht Leben finde.

Auf dem von den genannten Auslegern beschrittenen — etwas schwindlichen — Wege haben auch ein paar Deutsche die Lösung des Räthsels der Sonette zu finden gesucht, am absonderlichsten Carl Karpf mit seinem Werk *Τὸ τί ἦν εἶναι*, wonach Shakespeare die Sonette an seinen eignen Genius „die Vernunftthätigkeit in ihrem An-und-für-sich-sein“ gerichtet haben soll, und F. Barnstorff[1]), welcher in ähnlicher Art erklärt, daß der Dichter die Sonette nicht nur an sich selbst gerichtet, sondern auch sich selbst gewidmet habe, indem die Buchstaben W. H. in der Widmung Mr. William Himself bedeuteten. Brown und Karpf sind bereits von Ulrici[2]) und Barnstorff von

---

Der ich zurücke schauend, wie im Spiegel,
All meiner Jahre Lauf befleckt mit Wahn,
Nichts als mein thöricht Wagen schelten möchte.

Weil ich, den Trieben lassend Zaum und Zügel,
Vom graden Weg zu deiner Lieb' hinan
Wich. Reich nun du mir deine heilge Rechte.

sowohl mit dem 119., als auch mit dem folgenden Sonett Shakespeare's (Nr. 147):

Mein Lieben ist ein Fieber, es begehrt,
Nur was die Krankheit fristet; all sein Sehnen
Geht auf den Zunder, der das Uebel nährt,
Dem kranken, launenhaften Reiz zu fröhnen.

Vernunft, mein Liebesarzt, weil ich verschmäht
Was er mir rieth, hat mürrisch mich verlassen,
Und hoffnungslos erkenn' ich nur zu spät
Die Mördertriebe, die den Zügel hassen.

Unheilbar bin ich, nun Vernunft zerstoben,
In ew'ger Unruh ein Besessener:
Gedank' und Urtheil, wie im Wahnsinn toben,

Blind um die Wahrheit irrend hin und her.
Du, die ich schön und glänzend mir gedacht,
Bist dunkel nur und schwarz wie Höll und Nacht.

Ueber Mich. Angelo's Sonette, seine Beschäftigung mit Dante und seine geistige Verwandtschaft mit demselben vergl. Herm. Grimm, Leben Michelangelo's, 2. Aufl. Hannover 1864. S. 256. 333. 406. 493. 501. Carriere, Michael Angelo und Dante im Jahrb. d. deutsch. Dante-Gesellschaft. B. 2, S. 211. Bei Grimm (S. 406) ist auch eins der Sonette übersetzt, welche M. Angelo zum Preise Dante's gedichtet hat.

1) Barnstorff, Schlüssel zu Shakespeare's Sonetten. Bremen 1861.

2) Im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. B. 5, S 335, B. 6, S. 345.

Kreyssig[1]) ausreichend gewürdigt worden und bedarf es keiner weitern Widerlegung.

Hiernach werden wir immer wieder zu den einfacheren Deutungen zurückkehren und uns nur über die Frage entscheiden müssen, ob wir die Sonette als den Ausdruck wirklicher Empfindungen des Dichters, oder auf fingirten Verhältnissen beruhend, anzusehen haben. Die letztere Alternative ist namentlich von Delius (im Jahrbuch Bd. 1, S. 18), die erstere, wofür wir uns entscheiden, von Ulrici[2]) und Friesen (Jahrbuch B. 4, S. 94) verfochten worden. Es ist dabei viel über die Widmung der Sonette erörtert und im Verhältniß dazu fast zu wenig auf den Inhalt derselben eingegangen worden. Denn die aus jener Widmung sich ergebende Frage nach dem „only begetter" der Sonette wird ohne Entdeckung neuen Materials wohl nicht entschieden werden, auch hängt jene andere den Empfindungsausdruck in den Sonetten betreffende Controverse nicht nothwendig mit der Ermittelung der in der Widmung gemeinten Person zusammen. Den als solche bezeichneten haben Heraud[3]) und Neil[4]) nun auch noch einen Schwager Shakespeare's, William Hathaway, angereiht. Ersterer bringt uns für seine Hypothese wieder nicht die mindesten Gründe, dieselben sollen daher wohl nur in dem schwägerlichen Verhältnisse liegen, welches aber eher für das Gegentheil sprechen muß, wenn wir die in den Sonetten behandelten bedenklichen Verhältnisse mit andern Frauen in Betracht ziehen. Bei der Deutung freilich, welche Heraud den Sonetten giebt, würde darin kein Gegengrund für solche Widmung liegen, doch dann müßten wir uns, wenn sie einen Sinn haben sollte, den als yeoman in Weston am Avon gestorbenen, sonst ganz unbekannten Schwager als einen in die Feinheiten philosophischer Allegorieen eingeweihten Kopf denken, nicht als einfachen Landmann, wie er uns nach der einzigen über ihn vorhandenen Nachricht nur erscheinen kann.[5])

Halten wir uns nun an den Inhalt der Sonette, so können

---

1) In den preußischen Jahrbüchern von 1864. Fr. Kreyssig, Shakespeare-Fragen. Leipzig 1871. S. 67.

2) Ulrici a. a. O Bd. 2, S. 270. B. 3, S. 221.

3) In dem oben citirten Werke, S. 374.

4) S. Neil, Shakespeare: a critical Biography. London, 1863. Vergl. Ulrici, Shakespeare's dram. Kunst. 3 Aufl. Bd. 3, S. 221.

5) Vergl. Ulrici, a. a. O. B. 3, S. 222.

wir zwar ebenfalls keinen strengen Beweis führen und es wird mehr Sache der Empfindung sein, eine Ueberzeugung zu gewinnen; doch scheint uns die oben bezeichnete, von Ulrici vertretene, die besser begründete zu sein, wenn wir auch einräumen müssen, daß einzelne Sonette ganz, andre mehr oder weniger auf freiem Spiel der Phantasie, auch wol auf reiner poetischer Spielerei beruhen, worauf wir noch weiter unten zurückkommen. Der Dichter sagt es zunächst selbst, daß seine Gedichte deutlich seine Person bezeichnen, im Sonett 76:

> Warum trägt mein Gedanke immer fort
> Ein und dasselbe Kleid, schlicht und gewöhnlich,
> Daß ich leicht kennbar bin, fast jedes Wort
> Auf seinen Ursprung zeigt: auf mich persönlich?

Ferner enthalten viele Sonette ganz zweifellose Hindeutungen auf seinen Stand als Schauspieler — und diesen wird doch Niemand bezweifeln wollen, — und Klagen über die geringe Achtung, worin derselbe gestanden hat, welche ebenfalls zweifellos ist, (vergl. Sonett 23, 29, 36, 71, 72, 111). Es wäre nun sehr sonderbar, wenn Shakespeare diese schmerzliche Empfindung der Zurücksetzung nur fingirt oder ohne thatsächlichen Grund hervorgehoben und auf die eigne Person bezogen hätte. Wir dürfen ferner annehmen, daß die Schauspielkunst auch ohne jenen auf ihr lastenden Fluch, da sie recht eigentlich auf dem Scheine beruht, der innern Natur Shakespeare's, deren Hauptelemente ein tiefer Zug zur Wahrheit, zur Einfachheit und Natürlichkeit gewesen sein müssen, im Grunde genommen mehr zuwider als zusagend gewesen ist, so natürlich es auch erscheint, daß seine poetische Begabung als dramatischer Dichter und die Umstände, namentlich die frühe Bekanntschaft mit den Stratforder Schauspielern der Londoner Bühne, ihn grade dem Schauspielerstande zugeführt haben. Für diese innere Abneigung gegen das Schauspielwesen scheint auch sein frühes Zurückziehen von der Bühne, welches sich jedoch auch durch das Gefühl der Ausgabe seiner poetischen Kraft erklärt (vergl. S. 224), so wie so manche Stellen in seinen Dichtungen zu sprechen, worin nicht mit Hochachtung oder Begeisterung, sondern mit einer gewissen Ironie das „vergängliche wesenlose Schaugepränge der Bühne (Sturm IV, 1, v. 155) und der Beruf und die Leistungen der Schauspieler erwähnt werden, wovon das Beste nur Schattenspiel ist (Sommernachtstraum V, 1, v. 213). Es mag ferner hervorgehoben

werden die Rede des Jaques in Wie es Euch gefällt (II, 7, v. 139), worin das Leben mit einer Bühne und die Menschen in verschiedenen Lebensaltern mit Schauspielern in halb ironischer, halb elegischer Weise verglichen werden, nebst der ähnlichen Aeußerung des Antonio im Kaufmann von Venedig (I, 1, v. 77):

> Mir gilt die Welt nur wie die Welt, Graziano,
> Ein Schauplatz, wo man eine Rolle spielt,

des König Lear (IV, 6, v. 186):

> Wir Neugebornen weinen zu betreten
> Die große Narrenbühne,

ferner aus Troilus und Cressida (I, 3, v. 151):

> Manchmal, o großer König,
> Copirt er Deine höchste Majestät,
> Stolzirend wie ein Bühnenheld, deß Geist
> Im Kniebug wohnt und dem's erhaben dünkt,
> Der Bretter Schall und hölzern Echo hören,
> Wenn er mit steifem Fuß den Boden stampft,

aus Macbeth (V, 5, 24):

> Leben ist nur ein wandernd Schattenbild,
> Ein armer Komödiant, der spreizt und knirscht
> Sein Stündchen auf der Bühne und dann nicht mehr
> Vernommen wird,

aus Coriolan (V, 3, 40):

> Wie ein schlechter Spieler jetzt
> Vergaß ich meine Roll' und bin verwirrt,
> Bis zur Verhöhnung selbst.

Sogar die berühmte Rede Hamlet's über den Werth und die Bedeutung der Schauspielkunst (III, 2, 1 ff.) athmet grade nicht Begeisterung für dieselbe, stellt vielmehr die dabei vorkommenden Mängel und Fehler in ein scharfes Licht und Hamlet's Betrachtung über die erstaunlichen Wirkungen derselben (II, 2, 577—583, 617—634) führt ihn auch zu der herben Hinweisung auf das den Schauspieler bewegende fingirte Motiv: „und alles das um nichts." Ein Gefühl der Erniedrigung in Folge des Standes, zugleich eine Beziehung auf einen höher gestellten Freund, wie sie in den Sonetten Ausdruck findet[1]), scheint auch

1) Eine nähere Erörterung über diese Beziehung müssen wir uns versagen, obgleich auch hier eine Vergleichung mit Dante durch dessen Verhältniß zu Cangrande della Scala in Verona und das, was er in dem Briefe an ihn (Opere minori ed. Fraticelli, B. 3, S. 508) über die Freundschaft zu Höhergestellten sagt, nahe gelegt ist.

in den Worten Hamlet's die Behandlung der Schauspieler betreffend, durchzuklingen (II, 2, v. 546—558): daß sie besser als ihr Verdienst behandelt werden sollen, „behandelt sie", sagt er dann, „nach Eurer eignen Ehre und Würdigkeit, je weniger sie verdienen, desto mehr Verdienst hat Eure Güte."

Wurde nun jener auf dem Stande lastende Fluch, wie wir es voraussetzen müssen, dem Schauspieler Shakespeare mit seinem wachsenden Dichterruhme und der Erweiterung seiner Bekanntschaft mit Höhergestellten immer empfindlicher fühlbar, so mag die natürliche Abneigung gegen das mit der Bühne verbundene Flitterwesen und der Druck jener Empfindung sich wechselsweise erhöht und gelegentlich in jenen schwermüthigen Sonetten Ausdruck gesucht haben.

Nicht minder als die in erwähnter Art an seine Person und seinen Stand äußerlich anknüpfenden Sonette geben uns andre mit um so größerer innerer Wahrheit den unmittelbaren Ausdruck des Gefühls und mehr oder weniger gewaltiger und tiefer Empfindungen wieder.

Zunächst ist von diesen Sonett 66 zu erwähnen, welches auch äußerlich durch die Aehnlichkeit mit Hamlet's berühmtem Monologe (III, 1, 56 ff.) als Ausdruck einer den Dichter mehrfach angewandelten Stimmung erscheint[1]) und worin, anklingend an jene Aeußerungen der Unzufriedenheit über seinen Stand, allgemeine Betrachtungen über die herrschende Ungerechtigkeit und die bis zum Lebensüberdruß gehende Mißstimmung edler Naturen darüber enthalten sind. In geringerem Grade, aber nicht minder in natürlichem Ausdruck eigner Empfindung, spricht Sonett 121 die Verstimmung über das Urtheil Anderer, namentlich deren Anmaßung, die Neigungen des Dichters beherrschen zu wollen, aus, und wir erkennen darin, wie im Hamlet, die einsame Stellung des Idealisten in einer Umgebung wieder, von welcher er nicht verstanden wird. Eines der merkwürdigsten, von tiefster und gewaltigster Empfindung zeugenden Sonette ist ferner das 129te, worin die verführerische Macht, sowie der Fluch der Sünde und Wollust mit einer fast unheimlichen und dämonischen Kraft, welche wieder an Dante erinnert, ausgedrückt sind. Gerade dieses Sonett läßt auch ganz besonders auf die oben vorausgesetzte Charakterbildung Shakespeare's schließen,

---

1) Vergl. oben S. 29.

wonach er, ähnlich wie Dante, sich mit gewaltiger Kraft aus den Schlingen der Sünde befreit und zu der sittlichen Höhe emporgeschwungen hat, auf der wir ihn erblicken. Ein weiterer, fast wörtlicher Beleg für dieselbe ist das 110te Sonett, welches am eingehendsten das ausdrückliche Geständniß von Verirrungen enthält und im Einzelnen zugleich Aehnlichkeiten mit dem oben citirten Bekenntniß Dante's (Purg. 30 v. 130) aufweist:

> Ach, wohl ist's wahr, ich schwärmte her und hin,
> Bot mich der Welt zum Spielwerk, in die Seele
> Schnitt ich mir selbst, gab Höchstes wohlfeil hin,
> Mit neuen Trieben mehrt' ich alte Fehle.
> Sehr wahr ist's: fremd und schielend und bedingt,
> Sah' ich die Wahrheit. Doch bei allen Mächten!
> Dieß Straucheln hat mein Herz mir nur verjüngt.

In andern Sonetten spricht Shakespeare mehr beiläufig, aber nicht minder deutlich von seinen Fehlern und Verirrungen, namentlich in Sonett 36 von seiner „beweinten Schuld", in Sonett 88 von den „verborgenen Fehlern, die ihn beflecken", und in Sonett 35 sagt er „Alle Menschen begehen Fehler" (faults), ähnlich wie in Verlorener Liebesmühe (I. 1, 152):

> Jeder Mensch hat angeborne Schwächen.

Ueberhaupt stellt Shakespeare in allen seinen Dichtungen, in einzelnen Sentenzen, wie im Ganzen der Handlung und der Charaktere, die Schwachheit der menschlichen Natur in das deutlichste Licht und lehrt mit dem größten Nachdruck, daß Keiner moralisch so hoch steht, daß er nicht fallen könne und daß wir Alle der göttlichen Gnade bedürfen.

Wenn wir hiernach in den Sonetten und hier und da auch in den andern Dichtungen Shakespeare's seine eigenen Empfindungen erkennen, so gewinnen auch die wenigen Ueberlieferungen über sein Leben eine lebendigere Gestalt und wir finden dann durch dieselben unsere Auffassung der Sonette noch mehr bestätigt. Der Wilddiebstahl und die andern losen Streiche, die Shakespeare verübt haben soll, erscheinen um so glaublicher, wenn wir von der obigen Auffassung über die Charakterbildung Shakespeare's ausgehen. Aber auch eine ganz unzweifelhafte Thatsache bestätigt dieselbe, nämlich die Geburt des ersten Kindes Shakespeare's, ein paar Monate nach der Hochzeit, ein Umstand, der durch kirchliche Zeugnisse vollständig festgestellt ist, was allerdings Manche nicht abgehalten hat, denselben abzu-

läugnen, z. B. Heraud in seinem oben erwähnten Werke, auf das ich hier nochmals, weil es sich in Bezug auf die Person des Dichters so vielversprechend ankündigt, zurückkommen muß. Wir freuten uns, als wir das äußerst dickleibige Buch zur Hand nahmen, darin blos, wie es der Titel verspricht, Untersuchungen über die innere Entwickelung Shakespeare's und das recht gründliche und eingehende zu finden. Aber nichts von alle dem. Die einzelnen Dichtungen Shakespeare's werden der Zeit der Entstehung nach, nämlich wie sich der Verfasser solche gedacht hat, in einer nicht immer richtigen Reihenfolge [1]), durchgenommen, der Inhalt exponirt und dabei nur gelegentlich höchst gewagte, mitunter gewiß unrichtige Beziehungen auf Shakespeare's Person hervorgehoben, immer nur als das, wie man glauben soll, zweifellose Resultat der Anschauungen des Verfassers, ohne jeden Versuch einer näheren Begründung. So versichert uns Heraud (S. 191, 192), es sei ein Beweis der Selbstständigkeit und Klugheit des jungen Shakespeare, daß er, um die mißlichen Verhältnisse des väterlichen Hauses zu verbessern, die Tochter des reichen Hathaway geheirathet. Die verdächtig frühe Niederkunft der Frau erklärt er einfach für Verläumdung und ignorirt alle Beweise dafür. Hätte er doch wenigstens gesagt, es hätte auch ein Act der Klugheit zu Grunde gelegen, vielleicht um die Einwilligung zur Heirath mit dem reichen Mädchen zu erzwingen, oder daß, wie Heinrich König in seinem Roman „Shakespeare" (früher: „William's Dichten und Trachten") andeutet, der Dichter selbst von dem Mädchen betrogen worden und gar nicht der Vater des Kindes gewesen sei. Wenn auch dieser Annahme der scharfe Blick, welcher Shakespeare für menschliche Verhältnisse schon in der Jugend eigen gewesen sein muß, namentlich aber der Umstand widersprechen würde, daß er das älteste Kind

1) So setzt Heraud, um seine wunderlichen Perioden, in welche er die dichterische Thätigkeit Shakespeare's eintheilt, auszufüllen, Heinrich VI. und die Zähmung der Widerspenstigen nach Romeo und Hamlet (diesen als 4. Stück in das Jahr 1588), das Wintermärchen in das Jahr 1607 und vor alle römischen Stücke. Heraud's Perioden sind: 1. Elementary and impulsive Period 1585—1591. 2. Historical and fantastic Period 1591—1598. 3. Comic period 1599—1601. 4. Epic and imaginative Period 1601—1613, darunter wieder A. simple construction, B. complex structure, a. conventional, b. universal, ideal and purely poetic, c. abstract and intellectual. Unter A. ist Othello und Maß für Maß, unter B. a. Lear, Troilus und Cressida, Cymbeline und das Wintermärchen eingereiht.

in seinem Testament besonders bevorzugt hat, so war ein solcher Thatverhalt doch immerhin möglich und damit wäre das Ideal, welches Heraud sich aufgestellt, gerettet gewesen. Dem Romandichter war es schon eher erlaubt sich Shakespeare nach seiner Weise als Ideal zurecht zu legen, obgleich wir auch ihm nicht verzeihen können, daß er in seinem zwar liebenswürdigen und sinnigen jungen Dichter doch eine verhältnißmäßig unbedeutende Figur hingestellt hat, so daß wir diesem Roman-Shakespeare die Schöpfung von Romeo und Julie, Hamlet und Lear nimmermehr zutrauen können. Doch für Heraud war ja auch die Frau Shakespeare's ein hohes Ideal und er sieht in ihr nichts geringeres als das Urbild desjenigen Charakters aus des Dichters Dramen, auf welchen Andere wohl am wenigsten verfallen würden, nämlich der Portia. Er lobt an ihr, daß sie ihrem Manne keinen Grund zur Eifersucht gegeben und weiß genau, daß die entgegengesetzte — (uns unbekannte) — Tradition nicht begründet ist, (S. 277, 278.), wobei er sich namentlich darauf stützt, daß bei Shakespeare die Frauen, deren Männer eifersüchtig sind (Desdemona, Hermione, Imogen), völlig unschuldig leiden.

Heraud ist ferner überzeugt, daß bei der Abreise Shakespeare's nach London die Frau aufopferungsvoll mit Rücksicht auf den Erwerb und die Kinder in die Trennung gewilligt und dann durch gelegentliche Reisen nach London und die später unter günstigen Verhältnissen erfolgte Wiedervereinigung, sowie eine in bester Harmonie bis zu Shakespeare's Tode geführte Ehe ausreichend für ihre Aufopferung belohnt worden sei. Daß sie den viel jüngeren Mann gewählt, darin sieht Heraud wieder einen Beweis für den Werth des jungen Shakespeare, der schon in der Jugend aus „genialem Instinct“ — wem fällt dabei nicht Falstaff's Memme aus Instinct ein? — den Umgang mit reichen und respectabeln Leuten gesucht und gefunden habe. Was für ein genialer Instinct muß das doch gewesen sein, der unsern Shakespeare schon in der wilden Jugend zu dem Umgang mit den biedern Spießbürgern, reichen Pächtern und Krämern von Stratford hingezogen hat! Herrn Heraud seinerseits möchten wir zur Belohnung für seinen Zug zu genialer Respectabilität und respectabler Genialität — bei ihm wird diese Combination so feindlicher Begriffe als Genialität und Respectabilität von jeher gewesen sind, nicht zu gewagt erscheinen — einen Umgang verschaffen oder wenigstens die Gesellschaft vorführen,

wie solche nach unserer schon oben angedeuteten und auf Ueberlieferung gegründeten Ansicht der jugendliche Shakespeare gehabt hat, nämlich die der Schulschwänzer, genialen (aber unrespectabel genialen!) Taugenichtse und Wilddiebe der Gegend, in Folge dessen die Berührungen und die Bekanntschaft mit den „respectabeln Leuten" wohl sehr unliebsam gewesen sein werden, man denke nur an Sir Thomas Lucy von Charlecote. Jene respectabeln Leute sollen nun auch nach Heraud dem jungen Dichter die Trennung von der Frau und die Reise nach London gerathen haben, als die Familie durch Zwillinge vermehrt wurde. Fürchteten sie vielleicht, daß sonst nach Jahresfrist Drillinge kommen würden? Herr Heraud nehme uns unsere Scherze nicht übel, aber wie sollen wir uns anders helfen, wenn wir unsern Liebling in dieser Art von ihm geschminkt finden, blos weil er durchaus ein Ideal nach seiner Art sein soll. Und dabei wirft Herr Heraud (S. 485) noch bedauernde Seitenblicke auf den deutschen Geist der Erklärung, für welchen jene höchst vereinzelte Interpretation der Sonette durch den ihm in der Auslegung so nahe verwandten Herrn Barnstorff (oben S. 238), wonach die Widmung sich auf Mr. William Himself beziehe, charakteristisch sein soll!

Indem wir uns den Versuch für diesmal versagen, noch weitere Beziehungen zwischen dem Leben und den Werken Shakespeare's aufzusuchen, werfen wir noch einmal einen Gesammtblick auf die Persönlichkeit beider Dichter, wie sie uns in den allgemeinsten Umrissen erscheint. Wir gewahren dann bei beiden einen in hohem Grade starken und kräftigen, durch Verirrungen, Leiden und Erfahrungen durchgebildeten, durch Arbeit und Studium aller Art geschulten und auf der höchsten Höhe menschlicher Entwickelung stehenden Charakter. Beiden war derselbe richtige und unbeirrte, tiefe Sinn für Recht und Gerechtigkeit, ein Gemüth von eben so zarter und weicher wie gewaltiger und tiefer Empfindung, dieselbe strenge Wahrheitsliebe und derselbe Widerwille gegen alle Lüge, alle Heuchelei und gegen Scheinwesen jeder Art zweifelsohne eigen. Dante erscheint dabei als der herbere, rücksichtslosere, Shakespeare als der mildere, weichere Charakter. Beide hatten an Richtigkeit, Schärfe, Klarheit und Tiefe des Urtheils und Gedankens, an umfassender Menschenkenntniß wohl kaum ihres Gleichen, wenigstens unter den Dichtern, aber wenn wir es auch dem florentinischen Verbannten

nicht hoch genug anrechnen können, daß er Gegner und Parteigenossen mit gleicher Wage wog, daß er Ghibellinen in die Hölle und Guelfen in den Himmel setzte, so erscheint doch Shakespeare ihm gegenüber als der noch unbefangenere, noch parteilosere, höher über den Leidenschaften stehende Mensch.[1])

Die poetische Begabung und Bildungskraft war wol bei beiden Dichtern eine ziemlich gleich bedeutende, eine nähere Parallele in dieser Hinsicht würde aber bei den ganz verschiedenen Gegenständen und Gattungen ihrer Poesie sich theils zu sehr ins Allgemeine verlieren, theils, wie bei den Sonetten, zu genaue und umfangreiche Erörterungen erfordern. Versuchen wir dafür die Anschauungen beider Dichter in einigen Hauptrichtungen und Grundzügen, wie sich solche in ihren Werken darzustellen scheinen, einer kurzen Prüfung und Vergleichung zu unterwerfen.

Dabei macht sich zunächst eine von beiden Dichtern ausgesprochene Ansicht entgegengesetzter Art geltend: Dante hat ausdrücklich das beschauliche Leben über das thätige gestellt, während Shakespeare offenbar dem letzteren den Vorzug gegeben hat. Dieser Gegensatz ist um so interessanter, als hiernach der romanische Dichter das mehr geistig innerliche Gedankenleben der Germanen, und der germanische die der romanischen Natur entsprechende Richtung auf die Außenwelt repräsentiren würde. In der That hat man auch von Dante schon behauptet, daß er im Grunde keine romanische, eher eine germanische Natur gewesen sei.[2]) Doch ist es wol richtiger, wenn wir in beiden eine glückliche Verschmelzung der Charakterzüge beider Volksstämme annehmen, wie solche bei so reich begabten Naturen auch gewöhnlich vorkommen wird. Denn wir finden bei jedem der beiden Dichter die besten Elemente des romanischen wie des germanischen Charakters vereinigt; beide zeigen ziemlich in gleich hohem Grade die rasche Auffassung, die Beobachtungsgabe und

---

1) Vergl. über Dante's persönlichen Charakter besonders Scartazzini, Dante &c. insbes. S 435 ff.

2) Balbo in der Vita di Dante. Wegele, Dante's Leben und Werke. Jena 1865. S. 102. Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. I. S. 241. Anm. 94. Auch Klein (Geschichte des Drama's Bd. 4. S. 655) findet, daß Dante eine tiefe Verwandtschaft mit dem deutschen Geiste zeigt und nennt die göttliche Komödie die am meisten germanische Dichtung unter allen Erzeugnissen romanischer Poesie.

den scharfen Blick in die Außenwelt, das unmittelbare Erfassen derselben und die glühende Einbildungskraft, welche dem Südländer eigen sind, so wie das Versenken in das Innere, den tiefen grübelnden Ernst, die Gründlichkeit und Festigkeit, sowie die ahnungsvolle Phantasie, durch welche die germanische Natur sich kennzeichnet. Shakespeare wie Dante waren daher unerachtet ihrer verschiedenen Aeußerungen darüber, beschauliche und thätige Naturen zugleich. So wie sie beide, ein jeder freilich nach Mitteln und Stellung verschieden, sowol in die Tiefe der philosophischen Betrachtung hinabgestiegen sind, und sich in dem weitesten Umfange Kenntnisse aus den verschiedensten Kreisen des Wissens angeeignet haben, so war auch ihre äußere Thätigkeit gewiß eine erstaunliche und nicht blos auf die Sphäre des dichterischen Schaffens beschränkt. Beide hat ihr hoher Geist und ihr Patriotismus gewiß zu der großen Bühne des Lebens, zu dem öffentlichen nnd Staatsleben hingezogen, wir erkennen dies bei Shakespeare — bei Dante kann es nicht zweifelhaft sein, — deutlich aus der Behandlung seiner historischen Dramen und den Aeußerungen der Unzufriedenheit über seinen Stand. Beiden ist es aber versagt worden, allerdings in verschiedenem Umfange und bei Dante nicht während seines ganzen Lebenslaufes, auf dieser Bühne die Rolle zu spielen, zu welcher sie vermöge ihres tüchtigen Charakters, ihrer Gesinnung und ihrer geistigen Begabung vor manchem hochgestellten Staatsmanne berufen gewesen wären.

Auch jener Gegensatz in der Anschauung über das beschauliche und thätige Leben gewinnt eine andere Gestalt, wenn wir die beiderseitigen Aeußerungen in der besagten Richtung näher betrachten.

Dante hat sich darüber vielfach und in seinem Gastmahl und der Schrift von der Monarchie sehr deutlich ausgesprochen. Nach ihm ist die Bestimmung des Menschen die moralische und intellectuelle Vervollkommnung. Außerdem ist er zur Glückseligkeit bestimmt, unter welcher Dante mit Aristoteles die durch Tugend geleitete Handlungsweise in einem vollkommenen Leben versteht. Gott und die Natur haben nichts zur Trägheit und Ruhe geschaffen, vielmehr ist alles für eine bestimmte Thätigkeit und Wirksamkeit da, das Denken ist zwar das erste und dann folgt erst das Handeln als dessen Anwendung, aber in dem Handeln liegt immer der eigentliche Zweck, das Handeln wird

nicht wegen des Denkens, sondern dieses wegen des Handelns vorgenommen.[1]) Jene Glückseligkeit, welche die Vorsehung dem Menschen als Ziel seines Strebens hingestellt hat, ist eine doppelte, die irdische Glückseligkeit, welche in der Ausübung der der Menschheit erreichbaren Tugend und Vollendung, und die himmlische des ewigen Lebens, welche im Genusse des göttlichen Anschauens besteht.[2]) Zu beiden Glückseligkeiten führen verschiedene Wege, zur irdischen werden wir durch die Philosophie geleitet, indem wir durch die Vorschriften derselben zum sittlichen Handeln angeleitet werden; zur höchsten himmlischen Glückseligkeit, zum Anschauen Gottes gelangen wir dagegen nur durch göttliche Gnade und den Weg dorthin zu zeigen und zu erleichtern ist Sache der Kirche und der kirchlichen Wissenschaft, der Theologie. Die Erkenntniß Gottes ist das Höchste, was wir erstreben können, aber ehe wir den Weg dazu finden, muß durch gute Handlungen das Sittengesetz bethätigt werden.[3]) Demgemäß ist auch der Inhalt der göttlichen Comödie im wesentlichen der Weg, welchen der Mensch, durch die Vernunft geleitet, nach Ueberwindung der Sünde durch gute Werke zur irdischen Glückseligkeit zu nehmen hat, um dann durch göttliche Gnade zum Anschaun Gottes und zur himmlischen Glückseligkeit zu gelangen. Dante räumt also der Vernunft und der Philosophie, die bei den Scholastikern eine rein kirchliche Wissenschaft war, ihre besondere Sphäre ein, die es lediglich mit dem sittlichen Handeln zu thun hat, er erkannte aber in ihr — und damit nähert er sich wieder der rein scholastischen Anschauung — ein Mittel und eine Vorbereitungsstufe für die höhere Erkenntniß Gottes. Diese ist also bei ihm der Gegenstand und das Ziel des beschaulichen Lebens, während er die Philosophie nicht das letztere, wie man voraussetzen möchte, sondern das thätige Leben repräsentiren läßt. Die philosophische Betrachtung und wissenschaftliche Forschung sind bei ihm nur eine Vorbereitung für das sittliche

---

1) De monarchia. I. § 2—5. Dante, Opere minori v. Fraticelli. Florenz 1861. B. 2, S. 280—284.

2) Convito, tratt. 2 c. 5. tr. 4 c. 17. Dante, Op. min. v. Fraticelli. Bd. 3, S. 121. 317.

3) De monarchia. III. §. 14. Dante, Op. min. v. Fraticelli. Bd. 2, S. 404. Uebersetzt in dem Aufsatze von Stedefeld, Dante's Auffassung vom Staate, vom Christenthum und der Kirche im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft III. S. 223.

Handeln, wie dieses eine solche für die Erkenntniß Gottes und die himmlische Seligkeit. Das beschauliche Leben im gewöhnlichen Sinne, welches sich mit der bloßen Erforschung der Wahrheit beschäftigt, würde also bei Dante die niedrigste der drei Stufen menschlicher Bildung repräsentiren und dem handelnden Leben nicht voran, sondern zurückzustellen sein.

Hiernach löst sich der Gegensatz, in welchem beide Dichter in der erwähnten Richtung zu stehen scheinen, fast vollständig auf. Denn Shakespeare zieht die Bestrebungen des Menschen, welche auf sein Verhältniß zu Gott und auf die künftige Seligkeit unmittelbar Bezug haben, wenig oder gar nicht in den Kreis seiner poetischen Darstellung. Seine dichterischen Gebilde wurzeln alle auf dieser Erde, behandeln die Verhältnisse und Gestalten derselben aber um so umfassender und vollständiger und er erschöpft das irdische Leben in ungleich reicheren und volleren Bildern als Dante. Wenn nun aber auch Shakespeare die religiöse Empfindung in seinen Dichtungen nicht voranstellt, so giebt er sich doch allenthalben als guten Christen und gelegentlich als gläubigen Protestanten zu erkennen[1]), namentlich aber ist aus seinen Dichtungen unzweifelhaft ersichtlich, daß er von der reinsten christlichen Sittenlehre durchgängig geleitet war.[2]) Seine christliche Frömmigkeit scheint aber, und auch sein Testament spricht dafür, von jener schlichten Art gewesen zu sein, wie sie bei einer guten Erziehung in einem einfach bürgerlichen Hause zu erwachsen pflegt. Dies entspricht auch dem ganzen Bilde, welches wir uns von dem Dichter machen möchten und jener unscheinbaren schlichten Größe, die wir ihm in derselben Art wie seinem Prinzen Heinrich beimessen. Daraus, sowie aus der bedenklichen Stellung, welche der Dichter dem puritanischen Wesen oder Unwesen gegenüber einnahm, erklärt sich vollständig seine Zurückhaltung in religiöser Beziehung und der dadurch veranlaßte Vorwurf des Unglaubens, den man ihm mitunter

---

1) In Heinrich VIII., wo es am Schluß des fünften Acts heißt, daß in den Tagen der Elisabeth

Gott wird erkannt in Wahrheit.

Vergl. den Aufsatz von Mich. Bernays: Shakespeare, ein katholischer Dichter im Jahrbuch d. deutsch. Shak.-Ges. Bd. I, S. 220.

2) Vergl. S. 115. 118. ff. 180. 181.

gemacht, erscheint als völlig ungegründet.[1]) Er rührt auch wohl davon her, daß man da, wo man Hinweisungen auf Gott und das ewige Leben erwartete, statt dessen und überhaupt allenthalben heidnischen Anschauungen und Gestalten in seinen Dichtungen begegnete. Das letztere hat er aber mit Dante gemein, dem noch Niemand den Vorwurf unchristlicher Gesinnung gemacht hat. Dante bringt, was seinem ganzen Zeitalter noch geläufig war, sehr häufig heidnische und christliche Lehren und Gestalten in buntem Gemisch zur Erscheinung. In seiner doch durchaus christlichen Weltordnung sehen wir nicht blos Centauren, Giganten und andere heidnische Ungeheuer neben den Teufeln christlicher Anschauung sich durch einander bewegen, sondern wir finden auch Heiden wie Virgil, Minos, Statius in den wesentlichsten Funktionen und selbst der griechische Charon ist als Fährmann zu der Unterwelt beibehalten. Dante gewinnt dadurch, ohne für den Nachdruck seiner rein christlichen Lehre etwas einzubüßen, größere Belebung für die poetische Darstellung, welche bei dem wesentlich didactischen Inhalt seiner Dichtung leicht in Gefahr kommen konnte, trocken und äußerlich interesselos zu werden. Mit demselben Erfolge brauchte nun auch Shakespeare überall und oft ohne Rücksicht auf Zeit und Ort Bilder und Gestalten aus dem Heidenthum, wie er denn überhaupt jeden Stoff unter seiner Midashand in poetisches Gold verwandelte, sei es auch nur um die kleinste Zierrath für seine Darstellung zu gewinnen. Dabei blieb er selbstverständlich ein guter Christ, wenn er auch nicht aus seiner religiösen Empfindung wie Dante, bei dem dieselbe der philosophischen Richtung seines Zeitalters gemäß alle andern Empfindungen durchdrang, poetische Begeisterung zog und sie nicht wie jener zum Inhalt seiner Dichtungen machte. Wir müssen daher aus dem Kreise von Shakespeare's poetischer Anschauung jenes höhere beschauliche Leben, welches Dante, hierin ganz den Scholastikern folgend[2]), als das höchste Ziel menschlicher Bestrebung und menschlichen Heiles aufstellte, ganz ausscheiden und können nur fragen, hat Shakespeare mehr Werth auf die Betrachtung, auf das Wissen und die philosophische Beschäftigung an sich gelegt

---

1) Vergl. S. 115. 147.

2) Vergl. Purg. Ges. 27 v. 108 und die Anmerkung dazu in der Uebersetzung der göttlichen Comödie von Philalethes.

oder hat er die Ausübung und Anwendung, mit Einem Wort das thätige Leben höher gehalten. Zweifellos werden wir uns für das Letztere entscheiden müssen, denn er hat es in allen Nüancen der Darstellung, im Trauerspiel, wie im Lustspiel, in den tiefsten und in den leichtesten Charakterbildern, in Hamlet und in der verlornen Liebesmühe, in der Person des Prospero, des Jaques, Richard II. und Anderer in der verschiedensten Weise und mitunter mit dem größten Nachdruck klar zu erkennen gegeben und in unzähligen einzelnen Aeußerungen ausgesprochen. Von den letzteren mag nur die Anrede des Herzogs an Angelo in Maß für Maß (I, 1, 30, s. S. 5), welche den oben excerpirten Worten Dante's aus der Monarchie[1]) ähnlich ist, sowie die Rede des Ulysses in Troilus und Cressida (III, 3, 96 ff.) hervorgehoben werden. Bei alle dem ist auch Shakespeare die Anschauung Dante's vom thätigen Leben als einer Vorbereitungsstufe für das beschauliche nicht ganz fremd, wenn er in dem Beispiel und den Worten Prospero's (Sturm V, v. 310) dem Menschen, der seine Kräfte würdig angewendet und erschöpft hat, die Beschäftigung mit Gott als die allein geziemende zuweist und damit das beschauliche Leben als das letzte Ziel menschlichen Seelenlebens aufstellt und solches nur noch näher an unser irdisches Dasein anknüpft als Dante (s. oben S. 224).

Die politische Ansicht beider Dichter wie ihre Stellung zur Religion ist im Vorigen zum Theil schon berührt und hängt mit ihrer bereits erwähnten Anschauungsweise nahe zusammen. In beiden Richtungen geben sie sehr übereinstimmende Ansichten zu erkennen. Zunächst sind beide offenbar Anhänger der monarchischen Staatsform, sind es aber aus der entgegengesetzten Lebensstellung geworden, Shakespeare als Unterthan eines monarchisch regierten blühenden Staates, der die Stürme der Bürgerkriege überwunden hatte, Dante als ein Verbannter und als Opfer solcher Kämpfe, als welcher er den Zustand einer ruhigen Alleinherrschaft herbeisehnte. Auch erscheint im Einzelnen

---

1) Lib. I § IV. Opere minori v. Fraticelli. Bd. 2, S. 282. „deus et natura nihil otiosum facit, sed quidquid prodit in esse, est ad aliquam operationem. Minime enim essentia ulla creata ultimus finis est in intentione creantis, in quantum creans, sed propria essentiae operatio. Unde est quod non operatio propria propter essentiam, sed haec propter illam habet ut sit.“

die politische Ansicht beider in verschiedener Ausbildung. Dante hat ein vollständiges System irdischen wie göttlichen, weltlichen wie geistlichen Regiments aufgestellt, worin er das Recht des Oberhauptes unmittelbar von Gott herleitet. Bei Shakespeare finden wir zwar auch Stellen, in denen das Königthum von Gottes Gnaden vertheidigt wird, doch sind dieselben wohl mehr den Personen, welche sie aussprechen, als des Dichters Ueberzeugung zuzuschreiben. Seine Anschauung darüber ist gewiß am besten aus der Art zu erkennen, in der er im Großen und Ganzen, namentlich in den historischen Stücken, die Schicksale der Herrscher und der zur Herrschaft durch Geburt Berufenen, das Verhältniß von Verdienst zum Recht des Regierens behandelt. Danach erscheint bei ihm das Legitimitätsprincip im Allgemeinen anerkannt und das Geburtsrecht als die erste Grundlage des Thrones, aber als eine unsichere, wenn die mit dem Recht verbundenen Pflichten vernachlässigt werden. Das Verdienst allein kann die Herrschaft wol eine Zeitlang behaupten, doch auch bei der vorsichtigsten und tüchtigsten Regierung, wie bei der Heinrich IV., werden die heftigsten Erschütterungen nicht ausbleiben, wenn nicht das Recht zur Herrschaft geführt hat; ganz unhaltbar aber, selbst bei den kräftigsten Monarchen, ist der Thron, wenn er durch Verbrechen erlangt war; dies hat er so eindringlich im Macbeth, Richard III., Hamlet und anderwärts gezeigt. Im Allgemeinen also hat Shakespeare sein politisches Glaubensbekenntniß mehr negativ, Dante das seinige mehr positiv abgegeben, das des Letzteren steht auf ganz idealem, jenes ganz auf dem Boden der Erfahrung und des praktischen Lebens.

Von allem sogenannten Freiheitsschwindel waren Beide abgesagte Feinde. Dante sprach es ausdrücklich aus, daß die falsche Freiheit zur wahren Knechtschaft führe[1]) und der britische Dichter zeigte es auf das Eindringlichste und Ergötzlichste überall da, wo er den rohen Haufen als seiner Willkür überlassen oder gar zur Herrschaft berufen darstellte. Es darf hierbei nur an den Aufstand Jack Cade's in Heinrich VI. erinnert werden und au das Programm, welches dieses Muster aller Aufrührer

---

1) In dem Briefe an die Florentiner. Opere minori, herausg. v. Fraticelli Bd. 3, S. 454: „quo falsae libertatis trabeam tueri existimatis, eo verae servitutis in ergastula concidetis“.

von seiner Regierung und dem von ihm einzurichtenden Staate aufstellte. Dasselbe concentrirt sich gewissermaßen in den Worten (Heinrich VI., 2. Theil, IV, 2, 199):

„Wir sind erst recht in Ordnung, wenn wir außer aller Ordnung sind,"

und hat sein Seitenstück in dem von Gonzalo im Sturm aufgestellten, — bekanntlich aus Montaigne entlehnten — Entwurf eines utopischen Staates, welcher von Alonso (II, 1, 171) ganz aus der Seele des Dichters mit den Worten abgefertigt wird:

„Du sprichst von nichts zu mir."

Wenn wir aber hiernach schon aus der Art, wie Shakespeare das souveräne Volk und republikanisches Wesen in der Praxis und Theorie darstellt, auf seine Antipathie dagegen schließen können, so scheint es doch, als müßten wir zu dem entgegengesetzten Resultate kommen, wenn wir im Julius Cäsar, grade dem Stücke, in welchem der Kampf des republikanischen Princips mit dem monarchischen dargestellt ist, den Hauptträger des ersteren, Brutus, als weit bedeutender und sittlich höher stehend dargestellt sehen, wie die Vertreter der entgegengesetzten politischen Partei. Wir müssen jedoch dabei berücksichtigen, und dies beweist wieder die Abwendung Shakespeare's von republikanischer Gesinnung, daß Brutus in jenem Drama nur für seine Person als bedeutend und sittlich groß, sein Princip aber als unhaltbar, und er grade als das tragische Opfer des starren und einseitigen Festhaltens an demselben erscheint. Brutus ist nun auch eine der wenigen Personen aus Shakespeare's Dramen, welche ebenfalls von Dante in der göttlichen Comödie dargestellt sind. Während er aber bei dem britischen Dichter eine seiner höchsten Idealgestalten ist, hat ihn Dante in den untersten Abgrund der Hölle, ja in Lucifer's Rachen selbst versetzt und ihm nach Judas Ischarioth die allerschlimmste der Höllenstrafen auferlegt. Diese so verschiedene Auffassung einer und derselben historischen und ihrem wirklichen Charakter nach uns von den alten Schriftstellern ziemlich nahe gerückten Person erklärt sich aber vollständig aus Dante's politischem und sittlichem System, welches in der göttlichen Comödie ebenfalls auf das Consequenteste durchgeführt ist. Nach ihm waren die Betrüger schlimmere Sünder, als die Gewaltthätigen, da sie die dem Menschen eigenthümlichen, ihm von Gott anvertrauten Gaben

zum Bösen anwendeten, und unter den Betrügern waren die Verräther die Verworfensten, welche gewissermaßen doppelt, an Gott und an den Menschen, das Vertrauen mißbrauchten. Unter den Verräthern mußten nach seinem System wieder diejenigen die schlimmsten sein, welche ihren Verrath gegen die göttliche Weltordnung und zwar gegen das weltliche wie das kirchliche Regiment richteten. Da nun Dante das römische Kaiserreich als eine von Gott eingesetzte Universalmonarchie erklärte, welche nur zeitweise unterbrochen worden, aber nach Gottes Willen ewig fortdauern sollte, so sah er die beiden Republikaner, welche Julius Cäsar, den Begründer dieser Monarchie, gestürzt und das Bestehen derselben überhaupt zu beseitigen gesucht hatten, als Verräther an der göttlichen Weltordnung an und nur Judas, der seinen Verrath an Christus selbst, dem Begründer der Kirche, verübt hatte, wird als schlimmerer Verbrecher bestraft.

So verschieden also auch beide Dichter in ihrer poetischen Darstellung den Republikaner Brutus behandelten, so haben doch Beide sich dabei als Anhänger des monarchischen Princips zu erkennen gegeben. Um wie viel milder und unparteiischer erscheint hierbei der britische Dichter in Beurtheilung derselben Person, wenn wir auch bei Dante das Crasse der Darstellung durch den Gegenstand und die Tendenz seiner Dichtung motivirt finden müssen. Da er einmal die Hölle als den Ort aller Schrecknisse darstellen wollte, konnte er mit den Personen, die er dort in sehr consequenter Art placirte, nicht eben zärtlich und human umgehen.

Bei der Erörterung über das politische Glaubensbekenntniß macht sich auch die Frage geltend, welche Bedeutung die beiden Dichterheroen dem Adel beimaßen und wir wollen dieselbe um so weniger übergehen, als sich darüber sehr übereinstimmende Aussprüche bei beiden finden. Shakespeare wie Dante erscheinen zwar in ihrer Persönlichkeit als sogenannte aristokratische Naturen im bessern Sinne, als solche, die sich vom großen Haufen und der gemeinen Gesinnung vornehm abwenden und sich an die gewählte Gesellschaft der Bessern halten, womit allgemeine Menschenliebe und wahre Humanität, welche wir beiden in hohem Maße zuschreiben müssen, sehr wol vereinbar sind. Ueber jede vorurtheilsvolle Auffassung des Geburtsadels waren sie aber gewiß beide erhaben. Bei Shakespeare wird dies schon durch seine unparteiische und richtige Würdigung aller menschlichen Verhält=

nisse, den so entschieden geäußerten Widerwillen gegen alles Scheinwesen und den vielfachen Spott erwiesen, welchen er über höfische Manieren und adliges Wesen, so weit solches sich nur in Aeußerlichkeiten kenntlich und geltend macht, allenthalben ausgießt. Der stärkste Conflict von Berufung auf Geburtsadel und Nichtanerkennung desselben wird von Shakespeare in Ende gut Alles gut in Anwendung auf die Ehe zwischen Adligen und Nichtadligen behandelt, in einer Beziehung, in welcher er sich von jeher am empfindlichsten geäußert hat und auch bei uns noch nicht überwunden ist, obgleich die Gesetzgebung und Gerichtspraxis einmal einen Anlauf dazu nahmen. In jenem Drama [1]) hat Shakespeare den Conflict, allerdings wol zunächst nicht von politischen Ansichten, sondern von der poetischen Auffassung ausgehend und seiner Quelle folgend, gegen die Bevorzugung des Adels entschieden, und bei der ersten Aeußerung der Ueberhebung Bertrams dem Könige die eindringlichen Worte dagegen in den Mund gelegt (II, 3, 123):

Den Stand allein verachtest Du, den ich
Erhöh'n kann. Seltsam ist's, daß unser Blut, —
Vermischte man's, — an Farbe, Wärm' und Schwere
Den Unterschied verneint, und doch so mächtig
Sich trennt durch Vorurtheil. Ist jene wirklich
Von reiner Tugend und verschmähst Du nur
Des armen Arztes Kind, — so schmähst Du Tugend
Um eines Namens willen, das sei fern.
Wo Tugend wohnt, und wär's am niedern Herd,
Wird ihre Heimath durch die That verklärt,
Erhabner Rang bei sündlichem Gemüthe
Giebt schwülstig hohle Ehre: wahre Güte
Bleibt gut auch ohne Rang, das schlechte schlecht;
Nach innerm Kern und Wesen fragt das Recht,
Nicht nach dem Stand. Jung, schön und ohne Tadel,
Schenkt ihr Natur unmittelbaren Adel,
Der Ehre zeugt, wie Ehre den verdammt,
Der sich berühmt, er sei von ihr entstammt,
Und gleicht der Mutter nicht. Der Ehre Saat
Gedeiht weit minder durch der Ahnen That,
Als eignen Werth. Das Wort fröhnt wie ein Sclav
Jeglicher Gruft, auf jedem Epitaph
Lügt es Trophä'n, oft schweigt's, und dem Gedächtniß
Ehrwürdiger Namen läßt es als Vermächtniß,
Vergessenheit und Staub.

---

1) Wie auch anderwärts, z. B. in Cymbeline in dem Verhältniß von Posthumus und Imogen.

Anklänge an diese, für Shakespeare's Dramen ungewöhnlich lange, übrigens auch durchgängig in Reimen wie ein selbstständiges Gedicht gehaltene Erörterung, weisen auch die folgenden beiden Stellen auf, worin freilich dem Adel auch an sich ein Werth beigemessen scheint:

Pericles III, 2, 26:

Ich hielt die Tugend und die Wissenschaft
Für größre Gaben stets, als Adel sind
Und Reichthum. Ein leichtsinn'ger Erbe kann
Die letztern beiden dunkeln und verthun,
Doch jenen folgt stets die Unsterblichkeit,
Und macht zum Gott den Menschen.

Wintermärchen I, 2, 391:

So wie ein Edelmann Du bist und auch
Gelehrt, erfahren, was nicht wen'ger ziert
Den Adel, als der Väter edle Namen,
Durch die wir adlich sind.

Zu jener Stelle aus Ende gut Alles gut bildet eine förmliche Parallele die Canzone Dante's, welche er dem vierten trattato seines Gastmahls an die Spitze stellt und darin erläutert.[1]) Dieselbe ist jedoch, wenn auch umfangreicher, doch weder so klar noch so den Gegenstand erschöpfend als jene Rede des Königs von Frankreich. Dante tritt den damals geläufigen Ansichten über den Adel entgegen, welche er für irrig erklärt, namentlich einem Ausspruch Kaiser Friedrich II., der Adel bestehe in feiner Sitte und ererbtem Reichthum. Dante verneint den Adel der Geburt schlechthin und bringt den Adel mit der Tugend in Verbindung, ohne jedoch den Begriff desselben zu bestimmen, vielmehr stellt er nur die Wirkungen beider nebeneinander. Er sagt, Adel sei überall da, wo Tugend sei, aber nicht umgekehrt, so wie alles Himmel sei, wo sich Sterne zeigten, aber nicht lauter Sterne da, wo Himmel sei. An Shakespeare erinnert in Dante's Gedicht die starke Betonung der Tugend überhaupt und die Ausführung, daß die adlige Gesinnung als ein von Gott unmittelbar gewährtes Geschenk erscheine, daß man

---

1) Canzone IV bei Kannegießer, Dante's lyrische Gedichte. Italienisch und deutsch. Leipzig 1827. S. 118. 2. Aufl. Leipzig 1842. Verwandten Inhalts ist auch die Canzone XIII bei Kannegießer. S. 182. Fraticelli op. min. Vol. I. S. 193.

nicht Ehre von den adligen Vorfahren habe, sondern das Gegentheil, wenn man ihrer Tugend in den eignen Handlungen nicht nachkomme. (Ende gut Alles gut, oben v. 139, 150, 142.) Ferner sagt Dante im erwähnten trattato: „nicht das Geschlecht macht die einzelnen Personen edel, sondern die einzelnen Personen das Geschlecht.“

Die von Dante und Shakespeare über den Adel geäußerten Gedanken sind übrigens nahe liegende und wol schon oft geäußert worden. Namentlich hat Juvenal in der achten Satire dieselben ebenfalls ausgesprochen und von ihm haben vielleicht Shakespeare [1]) wie Dante Anregung erhalten, wenn überhaupt hier ihre Worte auf die Aeußerungen Anderer zurück zu führen sind.

Juvenal sagt z. B. (VIII, v. 138):

> **Incipit ipsorum contra te stare parentum**
> **Nobilitas, claramque facem praeferre pudendis.**
> **Omne animi vitium tanto conspectius in se**
> **Crimen habet, quanto major, qui peccat habetur.**

Dante hat jedoch in anderen und jedenfalls späteren Werken offenbar mehr Gewicht auf den Erbadel gelegt, namentlich in dem Traktat de monarchia und in der göttlichen Comödie (Inferno XV, 73. Paradiso XVI, v. 1—9, 49), da er in seinem später ausgebauten politischen System dem Erbadel eine politische Bedeutung beimaß. In diesem System ist auch die Stellung des Staates zur Kirche von Dante scharf begrenzt worden, da er die vollständige Unabhängigkeit beider von einander für geboten hielt. Jene schon oben erwähnten zwei Wege zur Glückseligkeit, welche er dem Menschen anweist, durch ein thätiges und beschauliches Leben sind es auch, welche die getrennten Functionen des Staates und der Kirche bedingen, denn der Mensch ist nach Dante's Lehre zu schwach, auch nur auf einem von beiden Wegen durch eigne Kraft zu wandeln und bedarf dabei der Leitung, auf jenem durch ein weltliches, auf diesem durch das geistliche Oberhaupt, den Pabst. Jeder von beiden hat daher seine gesonderte Sphäre der Thätigkeit, und in den

---

1) Darüber daß Shakespeare auch im Hamlet den Juvenal (X, 188, 297. III, 100) benutzt hat, s. Elze, Hamlet. S. 156, 158, 187, 253. Juvenal ist wahrscheinlich der „satirische Schuft“, in welchem Hamlet (II, 2, 198) gelesen hat, als Polonius ihn ausforschen will.

Uebergriffen des einen in die des andern sieht Dante die Quelle großen Unheils und schlimmer Verwirrung. Dem entspricht auch die Trennung der Philosophie von der Theologie, da es jene mit dem thätigen weltlichen, diese mit dem beschaulichen kirchlichen, auf Gott gerichteten Leben zu thun hat. Das Eigenthümliche dabei ist die universelle Ausdehnung, welche Dante beiden Richtungen beimißt. Denn wenn auch der katholischen Kirche nach deren Princip von jeher eine Geltung und Wirksamkeit zugeschrieben wurde, welche über die ganze Erde verbreitet war oder verbreitet sein sollte, so stand doch Dante in politischer Hinsicht mit seinem Ideal einer Weltmonarchie damals, wo das römische Weltreich längst zertrümmert war und selbst in Italien das allgemeine Streben nicht auf einige Unterwerfung unter eine Einzelherrschaft, sondern auf Theilung und Selbstständigkeit möglichst vieler Staaten ging, völlig allein und vereinzelt da und sein fruchtloses Ankämpfen gegen die gewaltige Strömung der Zeit ist fast dem von Shakespeare's Brutus gegen das entgegengesetzte Princip zu vergleichen. Die Neuzeit hat indeß seine heißen Wünsche wenigstens für Italien im wesentlichen zur Erfüllung gebracht und seine Bestrebungen in dieser Richtung als nicht ganz chimärische erscheinen lassen. Auch Shakespeare hat seinem Wunsch für ein einiges starkes Vaterland bei Gelegenheit in begeisterten Worten Ausdruck gegeben (z. B. in König Johann Schluß, in der Rede Gaunt's in Richard II. (II, 1 v. 31—68).

Bei Shakespeare fehlt natürlich ein so sorgfältig ausgebautes politisches System, wie es der große Florentiner aufgestellt hat, und wir würden auch aus seinen Dichtungen schwer ein solches mit entsprechender Vollständigkeit uns construiren können. Doch haben wir immerhin, außer jenen negativen doch bezeichnenden Andeutungen über den Staatsorganismus, einige für dramatische Exposition recht ausführliche Erörterungen darüber, namentlich in Troilus und Cressida (I, 3) die Lobrede auf die Ordnung und Abstufung im Staate, der als Seitenstück mit derselben Hinweisung auf den Bienenstaat die Erörterung Exeter's und des Erzbischofs von Canterbury in Heinrich V. (I, 2, 183) über den gleichen Gegenstand sich anreiht. Als den Kern beider Stellen können wir die Worte herausheben:

Drum theilt der Himmel
Des Menschen Stand in mancherlei Beruf,

Und setzt Bestrebung in beständ'gen Gang,
Dem als zum Ziel Gehorsam ist gestellt. [1])

---

1) In ähnlicher Art hat auch Dante im Paradies (Ges. 8 v. 118 ff.) die Nothwendigkeit ausgeführt, daß die Menschen sich in der für jeden passenden Art in die Arbeit und Wirkungskreise theilen müssen. Die Verschiedenheit der hierbei bestimmenden Neigungen ist von beiden Dichtern sehr ähnlich ausgesprochen, von Dante im Paradies (Ges. XI, v. 1—12):

O menschliche Begier voll Wahn und Trug,
Wie mangelhaft sind doch die Syllogismen,
Die Dir herabziehn des Gefieders Flug.
Der ging dem jus nach, der den Aphorismen,
Der sucht als Priester Ehren und Gewinn,
Der herrschte durch Gewalt, der durch Sophismen;
Der stahl, der hatt' ein Staatsamt nur im Sinn;
Der mühte sich in Fleischeslust befangen,
Und jener gab dem Müssiggang sich hin;
Indeß ich allem diesem Tand entgangen,
Im Himmel oben mit Beatrix war,
So herrlich und so ruhmvoll dort empfangen,

von Shakespeare in Sonett 91:

Der prahlt mit seinem Adel, der mit Kunst,
Mit Reichthum jener, der mit Leibeskraft;
Mit Kleidern, wie auch Mode sie verhunzt;
Mit Falk und Hund, mit stolzer Reiterschaft:
Und jeder Laun' ist ihre Lust gegeben,
Worin sie gern vor andern sich behagt.
Ich aber mag nach solchem Ziel nicht streben,
Weil mir ein höchstes über alle ragt.
Dein Herz ist höher mir als hohes Blut,
Theurer als Gold, Gewänder, edle Steine,
Beglückender als Pferd' und Falkenbrut,
Und hab' ich Dich, ist aller Stolz der meine.

Für die vorstehenden Verse lassen sich zwar viele Vorbilder schon aus den griechischen Dichtern anführen, doch nicht mit dem in denselben hervorgehobenen Gegensatze Man vergleiche indeß, um sich zu überzeugen, wie nahe sich oft verschiedne Dichter in Gedanken und Ausdrucksweise kommen, mit obigen die nachfolgenden Stellen:

aus Homer (Ilias 13, v. 729—734):

Aber Du kannst unmöglich doch alles zugleich Dir erwerben.
Anderen ja gewährte der Gott Arbeiten des Krieges,
Anderen Reigentanz, noch Anderen Cither und Sangkunst;
Anderen legt in den Busen Verstand Zeus waltende Vorsicht,
Heilsamen, dessen Viel' im Menschengeschlecht sich erfreuen,
Der auch Städte beschirmt; doch zu meist er selber genießt sein.

Das kirchliche Gebiet wird dabei und überhaupt von Shakespeare nur sehr leise und vorsichtig berührt, doch läßt sich schon aus den vorstehenden Worten, dann aus der Stellung, welche sein Ideal König Heinrich V. der Kirche gegenüber einnimmt, ferner aus der Art, wie in König Johann der Conflict zwischen Staat und Kirche behandelt ist und der letzteren nur bei Schwäche des Staatsoberhaupts erfolgreiche Einmischung in die Staatsangelegenheiten zugeschrieben wird, endlich aus dem Ausgang

---

aus den griechischen Gnomikern (Solon):

Anders wohin strebt Jeder. Auf Schiffen irret der eine
Durch fischwimmelndes Meer, gierig ins Haus den Gewinn
Einzuholen; umher von gräulichen Winden geschleudert,
Nimmer mit Leben noch Leib geht er ein wenig zu Rath.
Andere, furchend das buschige Land, taglöhnern Jahr aus, Jahr
Ein, weil des Ackerpflugs hakiger Schar sie erfreut.
Andre, der Pallas Athen' und des Tausendkünstlers Hephästos
Werke gelehrt, sich ermühn Lebensbedarf mit der Hand.
Wieder ein Anderer ist's, der in Gaben olympischer Musen
Unterwiesen, das Maaß lieblicher Weisheit erkannt.
Einen Andern berief zum Seher Apollon, der fernhin
Wirkende Fürst. Was uns droht Böses von Weitem, das weiß
Wem sich die Götter gesellen.

Aus Pindar (Fragment):

Einen freun sturmfüssiger
Rosse Kränz und Ehren,
Manchen wieder ein Leben in
Golden prangenden Kammern;
Und wol einem Andern auch
Gefällt's, die salzige Meerfluth
Auf hurtigem Schiff
Sicher zu durchschreiten.

Aus den römischen Dichtern brauchen wir nur an die allererste Ode des Horaz zu erinnern (Maecenas atavis etc., Sunt quos curriculo) und von den sonstigen Parallelstellen wollen wir nur noch aus der zwischen Dante und Shakespeare liegenden Zeit die folgende Strophe aus Bojardo's verliebtem Roland anführen:

Gar sehr verschieden sind der Menschen Sinnen:
Der Ein' ist gern Soldat, der andre Hirt,
Ein Dritter mag nur Geld und Gut gewinnen;
Wenn Jener singt, der als Verliebter girrt,
Der allen Winden baut des Segels Linnen,
Fischfänger Dieser, Jener Priester wird,
Sucht Mancher Gunst bei Hof sich zu erschranzen,
Noch Andre schäkern, singen, spielen, tanzen.

Wolsey's in Heinrich VIII.; der auf beiden Gebieten, dem weltlichen wie geistlichen, nach Herrschaft trachtete und dabei zu Fall kam, wol mit Sicherheit schließen, daß der britische und protestantische Dichter ebenso wie der katholische die Trennung der Staats- und Kirchengewalt für geboten gehalten hat.

Außer den bisher bezeichneten ließen sich noch viele Berührungspunkte unter beiden Dichtern auffinden, wenn wir in ihre Anschauungen und Bemerkungen über einzelne Empfindungen und Leidenschaften und deren poetische Darstellung eingehen wollten. Obschon uns dies viel zu weit führen würde, sollte es mit einiger Vollständigkeit geschehen, so wird es doch angemessen sein, einiges darüber zu sagen, wie beide Dichter die Liebe behandelt und dargestellt haben, weil dies namentlich auch zur Vervollständigung der bereits erörterten allgemeineren Anschauungen dient. Auch ist es ja überhaupt vorzugsweise die Liebe, auf deren Gebiet sich die Poesie wenigstens der christlichen Zeit zu bewegen pflegt. Allerdings haben grade Shakespeare und Dante, und darin sind sie sich wieder ähnlich und andern unähnlich, nicht entfernt so ausschließlich Liebesverhältnisse behandelt, erzählt und dargestellt, wie die meisten andern Dichter ihres Jahrhunderts und der Neuzeit überhaupt. Von Dante haben wir eigentlich nur die auch nur skizzenhafte Erzählung der Francesca von Rimini von ihrer Liebe zu Paolo Malatesta im fünften Gesang der Hölle (v. 73—142), welche wir als Schilderung eines Liebesverhältnisses in unserem Sinne gelten lassen können, allerdings ist sie so unvergleichlich schön, daß sie Bände, ja Bibliotheken von Liebesgeschichten aufwiegt. Außerdem hat uns zwar Dante in einem besondern Werk, dem „Neuen Leben" (vita nuova) die Geschichte seiner eignen Liebe zu Beatrice Portinari hinterlassen, aber so schön auch darin, wir dürfen sagen einzig, mitunter die Darstellung innerer Empfindung ist, so dunkel und — weil zu wenig an das äußere Leben geknüpft — so unverständlich ist sie auch, und vergeblich würden wir darin die Abspielung eines Liebesromans in unserem Sinne suchen, selbst wenn wir noch dahin gestellt sein lassen, in wie weit darin Dante überhaupt abstracte Begriffe, seine rein geistige Entwickelung, die Wirkung verschiedener Studien und die Stellung zu der Religion und den Wissenschaften unter dem Bilde der Verehrung schöner Frauen dargestellt hat, wie er dies in späteren Werken nach seiner eignen Erklärung zu thun pflegte.

Ungleich mannichfaltiger und reichhaltiger als bei Dante sind hiernach bei Shakespeare die Darstellungen von Liebesscenen, was sich allerdings schon aus dem Gegenstand der Dichtungen Beider erklärt, indem Shakespeare das menschliche Leben in seiner Mannichfaltigkeit einem schaulustigen Publikum vorzuführen hatte, Dante seinem tiefen Nachdenken über sittliche Probleme poetischen Ausdruck gab, wenn auch ebenso Shakespeare ein solches Nachdenken in seinen Dichtungen überall durchblicken läßt und nicht minder Dante die Außenwelt in der vielseitigsten Weise herangezogen hat, um seine sittliche Anschauung auf das vollständigste und gewaltigste zu verkörpern. Shakespeare hat, kurz gesagt, mehr die Menschen, Dante mehr den Menschen geschildert, aber in hohem, wenn auch verschiednem Grade, haben Beide beides zugleich gethan. Bei Shakespeare finden wir demgemäß die Liebe fast in allen Nuancen, jedenfalls in den Hauptschattirungen der Kraft und Tiefe dargestellt, deren dieselbe fähig ist, in den edelsten und seltensten, wie in den gewöhnlichsten Formen, in denen sie erscheint, und in der Verknüpfung mit den verschiedensten andern Leidenschaften, wie unter dem Einflusse der mannichfachsten Einflüsse geschildert. Nur die krankhafte und ungesunde, die an sich unsittliche und unberechtigte Liebe ist fast ganz aus dem Gebiet seiner Dichtung ausgeschlossen. Wie vortheilhaft unterscheidet er sich dadurch von so vielen neueren Dichtern, bei denen wir in ganzen Gruppen und Zeitaltern, ja bei ganzen Nationen unsittliche und ungesunde Liebesverhältnisse als regelmäßigen Stoff der poetischen Erzeugnisse vorfinden, man denke nur an die weichliche Sentimentalität in der sogenannten Siegwartperiode bei uns, an die Zügellosigkeit des englischen und italienischen Theaters in einzelnen Perioden und an die Art, wie die Franzosen der neuesten Zeit grade nur die unsittlichsten Liebesverhältnisse poetisch zu verklären sich bemühen. Ja selbst bei unsern größten Dichtern, Schiller und Göthe, fehlt es nicht an Darstellung solcher Verhältnisse, die durch sittliche Hindernisse, z. B. ein bestehendes Eheband zu unglücklichen werden. Es ist dies ein nicht zu unterschätzender Punkt, und grade bei solchen Dichtern wie Schiller, Göthe und Shakespeare, deren Einfluß auf die ganze sittliche Bildung und Anschauung ihrer Nation gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann, muß es um so verderblicher wirken, wenn unsittliche Verhältnisse solcher und irgend welcher

Art eine Verschönerung durch die Poesie erfahren, selbst wenn bei richtigem Verständniß und von sittlich reifen Menschen nur eine Bestätigung des Sittengesetzes daraus gezogen wird. Freilich kommen auch bei Shakespeare unsittliche Liebesverhältnisse vor, doch in Anbetracht der numerischen Fülle seiner Darstellungen äußerst sparsam und niemals wird länger auf denselben verweilt. Sie sind, ohne daß ein poetisches Licht darauf geworfen wird, ganz im Hintergrunde gehalten und meist hinter die Scene verlegt, wie die ehebrecherischen Verhältnisse im Lear und Hamlet, welche überdies ein nothwendiges Glied in der Kette von Freveln waren, auf welchen jene Dichtungen basirten. Das vertraute Verhältniß der Königin Margaretha zu Suffolk wird zwar in einer längern Scene (Heinrich VI., 2. Theil, III, 2), die wir als eine zärtliche Abschiedsscene bezeichnen können, auf die Bühne gebracht, aber ein förmlicher Ehebruch ist dabei nicht angedeutet, und das Verhältniß beruhte beiderseits wesentlich auf Herrschsucht, auch wird in dem Ausgang beider gezeigt, wie sehr der Dichter dasselbe verurtheilt hat. Eine poetische Verherrlichung hat freilich ferner die Liebe des Antonius und der Cleopatra gefunden, aber sie war ursprünglich keine unberechtigte, stand überdies auf heidnischem Boden, und mehr die Politik, als die mit Rücksicht darauf geschlossene Heirath des Antonius tritt mit ihr in Conflict, und so bildet das Verhältniß eine Art Gegensatz zu dem Suffolks, bei welchem die Liebe dem Ehrgeiz dienstbar geworden war. In einem noch viel stärkern Widerspruch gegen die Sittlichkeit steht endlich allerdings die in der poetischen Literatur ziemlich unerhörte Erwähnung des Incests im Anfang des Pericles, doch können wir dieses Motiv nicht mit Sicherheit auf Shakespeare zurückführen, was allerdings den Vorwurf bestehn lassen würde, daß er ein solches Stück weiter bearbeitet hat, aber wir müssen dies, so wie die Greuel, welche im Titus Andronikus auch in der Sphäre der Geschlechtsliebe vorkommen, in beiden [1]) Jugendwerken der dichterischen Unreife zu Gute rechnen, welche sich erfahrungsmäßig und grade bei den bedeutendsten Talenten zuerst an den allerabsonderlichsten, widerwärtigsten und gräßlichsten Stoffen zu vergreifen liebt. Nach Ueberwindung dieser ersten Periode seiner Dichtung, in welche wir auch seine erzählenden Gedichte rechnen

1) Von Pericles ist allerdings nicht ausgemacht, ob die Ueberarbeitung Shakespeare's nicht seiner spätern Zeit angehört.

müssen, hat Shakespeare in der ganzen Zeit seines Schaffens seine Liebesscenen durchaus auf den Boden des erlaubten und naturgemäßen gestellt und vor allem die Ehe in hohem Grade heilig gehalten. In dieser Hinsicht könnte eine Vergleichung mit Dante sogar zu des Letzteren Nachtheil ausfallen, da jenes oben erwähnte Liebesverhältniß der Francesca von Rimini ein ehebrecherisches war, aber Dante versetzt dieselbe auch in die Hölle, überdies hatte er durch persönliche Beziehungen zur Familie Anregung zu jener Darstellung erhalten und die Liebe Francesca's war ursprünglich nicht strafbar, da sie sich in Folge einer gespielten Intrigue für die Braut ihres Geliebten gehalten hatte.[1]) Wie streng sittlich Dante von der Ehe und dem Familienleben dachte, geht am besten aus seinem Eifern gegen den Sittenverfall in seiner Vaterstadt und aus der eindringlichen Hinweisung auf das alte einfache Familienleben daselbst im funfzehnten Gesang des Paradieses hervor.

Unter den vielen Frauen, welche Shakespeare gezeichnet hat, befindet sich nur eine Kokette, die Trojanerin Cressida, und bei allem Reiz, mit dem er sie umgeben, erfährt sie doch eine starke Verurtheilung. Zwar fehlt es auch in dem farbenreichen Bilde der Cleopatra nicht an einer großen Dosis von Koketterie, und leisere Züge derselben mußte er gelegentlich auch wol noch andern Frauen verleihen, wenn er das Leben in seiner Totalität abbilden und naturwahr bleiben wollte, aber selbst bei der schönen Aegypterin sind jene Züge nicht überwiegend, und es ist immer hauptsächlich das liebende Weib, welches in ihr sich geltend macht. Cleopatra wie Cressida sind überdies auf den Boden einer zum Theil mythischen Vergangenheit gestellt, so daß der Dichter Frauen von solcher Beschaffenheit so zu sagen gar kein Bürgerrecht in der wirklichen Welt gewährt.

Ueber die Liebe selbst haben in und außerhalb der dargestellten Liebesscenen Dante und Shakespeare viel schönes und wahres, zartes und gewaltiges gesagt und gesungen. Dante zunächst hat sich über das Wesen der Liebe an den verschiedensten Orten in verschiedner selbst widersprechender Art geäußert und wir wollen nur zunächst das hervorheben, was er in seiner reifsten Zeit und in seinen Hauptwerken darüber gesagt hat. Er erklärt im convito[2]) die Liebe als nichts anderes als eine Ver-

1) Vergl. Philalethes, die göttliche Comödie. Anmerk. zu Hölle V, v. 73.
2) Convito, tratt. IV, cap. I.

einigung der Seele mit dem geliebten Gegenstande, in Folge dessen eine Gemeinschaft der Gefühle und der Leidenschaften eintrete.[1]) Damit meint Dante nicht die Geschlechtsliebe im gewöhnlichen Sinne, sondern nach dem Vorgange des Thomas von Aquino die erste der concupiscibeln Leidenschaften, auf welche im Grunde genommen alle andern Leidenschaften und alle Handlungen überhaupt zurückgeführt werden können. Denn die Liebe hat nach der von Dante adoptirten Lehre der scholastischen Philosophie zwar immer das Gute zum Gegenstande, aber nur nach der Anschauung des Begehrenden, es sind daher alle übeln Leidenschaften, alle Fehler von Verirrungen der Liebe oder von mangelnder Stärke derselben abzuleiten. Darauf beruht zum großen Theil das ethische System Dante's, und es spricht sich dasselbe daher schon ziemlich deutlich in den folgenden Versen des Purgatorium (Ges. 18, v. 19—39) aus, in denen Dante die Entstehung der Liebe erklärt:

Die Seele, die geschaffen, schnell zu lieben,
Ist allem Wohlgefäll'gen leicht beweglich,
Wenn vom Gefallen wirklich sie geweckt wird.
Aus wahrem Wesen schöpft ein Abbild eure
Auffassungskraft, das sie in euch entfaltet,
So daß die Seele nach ihm hin sich wendet;
Und wenn sich diese so gewandt ihm zuneigt,
Ist Liebe solche Neigung, ist Natur dann,
Die durch Gefallen neu in euch sich anknüpft.
Und wie das Feuer sich zur Höh' beweget,
Weil seiner Form nach es dorthin zu steigen
Erzeugt ward, wo's zumeist dem Stoff nach dauert;[2])

---

1) Aehnlich klingen die Worte der Portia im Kaufmann von Venedig (III, 4 v. 11),

denn bei Genossen,
Die mit einander ihre Zeit verleben,
Und deren Herz ein Joch der Liebe trägt,
Da muß unfehlbar auch ein Ebenmaß
Von Zügen sein, von Sitten und Gemüth.

2) Dasselbe Bild wendet auch Shakespeare auf die Liebe an:

Die Liebe ist ein Geist, aus Feuer dicht gewebt,
Der nicht durch Schwere sinkt und leicht nach oben strebt.

Venus und Adonis Str. 25.

Die Liebe ist ein Rauch, aus Seufzerdämpfen ziehend,
Geschürt, ein Feu'r, ins Auge Funken sprühend,
Gequält, ein See, von Thränen stets genährt.
Was ist sie sonst? Verständ'ge Raserei,
Und ekle Gall' und süße Näscherei.

Romeo und Julia I, 1, 196.

Also geräth dann die gefangne Seele
In des Begehrens geistige Bewegung,
Nie ruh'nd, bis ihr Genuß gab das Geliebte.
Daraus kannst Du ersehn, wie sehr die Wahrheit
Den Leuten ist verborgen, die behaupten,
Daß jede Lieb' an sich ein löblich Ding sei;
Denn stets vielleicht mag gut ihr Stoff erscheinen,
Doch keineswegs ist jedweder Abdruck
Darum allein schon gut, weil gut sein Wachs ist.[1]) —

ferner in den folgenden Stellen, worin von dem unklaren und verkehrten Lieben die Rede ist:

Purg. 17, v. 126:

Es ahnet Jeglicher ein Gut verworren,
In dem die Seele Ruhe find' und wünscht es,
Drum Jeder auch es zu erreichen strebet.

Ebendas. v. 91—106:

Der Schöpfer nicht noch ein Geschöpf war jemals,
Mein Sohn, begann er, sonder Liebe, sei es
Natürlicher, sei's seelischer. Du weißt es,
Stets frei war die natürliche vom Irrthm;
Doch irren kann durch schlechtes Ziel die andre
Und durch zu viel und durch zu wenig Stärke.
So lang sie nach den ersten Gütern strebet,
Und in Betreff der zweiten rechtes Maß hält,
Kann böser Lust sie nimmer Ursach werden.
Doch kehrt sie sich zum Bösen, oder jaget
Mehr oder minder, als sie soll, nach Gutem,
Braucht das Geschöpf sie gegen seinen Schöpfer.
Hieraus kannst Du begreifen, daß die Liebe
In euch der Same jeder Tugend sein muß,
Wie jeder Handlung, die der Strafe würdig.

Von Dante haben wir aber auch Gedichte, worin die Liebe nicht in jenem Sinne seines philosophischen Systems aufgefaßt ist. In einzelnen derselben ist sogar eine demselben ziemlich entgegengesetzte Erklärung der Liebe gegeben, namentlich in dem

---

1) Shakespeare sagt ähnlich in Lucrezia (Str. 180):
Stein ist des Mannes, Wachs der Frauen Sinn,
Drum wie's der Stein will, wird sich's Wachs gestalten:
Die Schwache nimmt gedrückt von Freunden hin
Die Form, die Kunst ihr giebt und rohes Walten.
Wollt nicht für Schöpf'rin ihres Fehls sie halten,
So wenig ihr's dem Wachs zurechnen mögt,
Wenn's eines Teufels Bildniß auf sich trägt.

folgenden Sonett [1]), welches um so merkwürdiger ist, als daraus hervorgeht, wie eine tiefere philosophische Begründung des Begriffs damals dem Dichter zwar vorgeschwebt hat, aber von ihm gewissermaßen abgelehnt worden ist:

Schon Viele wollten, was die Liebe sei, verkünden;
Doch, wie sie auch in Worten sich ergangen,
Nichts von der Wahrheit mochten sie erlangen,
Noch die Bezeichnung ihres Werths erfinden.

Der Eine sprach, die Liebe sei ein Finden
Des Geistes, vom Gedanken aufgefangen;
Der sprach, sie sei willkürliches Verlangen,
Aus Lust entsprungen in des Herzens Gründen.

Ich aber sage, wesenlos ist Liebe,
Der Stoff und Formen nimmermehr genügen;
Nein, ein Verlangen der erregten Triebe,

Naturerregte Lust an schönen Zügen,
Die dauernd andre aus der Brust vertrieben,
Verlöre sie sich nicht mit dem Vergnügen.

Aehnlich wird die Liebe auf Augenlust zurückgeführt in dem folgenden schon in der Vita nuova enthaltenen Sonett [2]), welches aber schon mehr an die auf scholastische Philosophie gegründeten Auseinandersetzungen in der göttlichen Comödie erinnert und sich den oben daraus citirten Versen annähert:

Amor und edles Herz sind streng verbunden
So wie der Weis' in seinem Lied es lehrt,
Und dies wird ohne jenes nicht gefunden,
Wie der Vernunft Vernünft'ges nicht entbehrt.

Natur schuf Amorn in der Liebe Stunden
Zum Herren, und das Herz ward ihm beschert
Zur Wohnung, wo er ruht vom Schlaf umwunden,
Der manchmal kurz, bisweilen lange währt.

Schönheit erscheint als edle Frau sodann,
Und reizt das Auge, daß im Herzensraume
Sehnsucht entsteht nach dem, was hold zu schauen.

Und dieses hält so lang' in Jenem an,
Bis Amor'n es erweckt in seinem Traume,
Und gleiches wirkt der wackre Mann bei Frauen.

---

1) Sonett VI bei Kannegießer, Dante's lyrische Gedichte, italienisch und deutsch. Leipzig, Brockhaus 1827. S. 275. 2. Auflage 1842. Fraticelli opere min. Vol. I. S. 227.

2) Sonett XII bei Kannegießer. S. 47. Fraticelli, opere min. Vol. I. S. 99. Vol II. S. 80.

In Shakespeare's Dichtungen finden wir einige sehr bezeichnende Stellen, worin die auf den Reiz des Auges gegründete Liebe als nicht lebensfähig bezeichnet und das wesenlose derselben, das mit substantiellem Werth, mit Streben nach äußerem Gewinn nicht verträgliche der Liebe so treffend wie kurz und poetisch dargestellt ist, welche also mit jenem ersten Sonett Dante's, namentlich mit den letzten 6 Versen desselben in einige Uebereinstimmung kommen. Dabei ist noch zu bemerken, daß der Schluß in Dante's Sonett mit dem wesenlosen, das er der Liebe vindicirt, etwas im Widerspruch steht.

Jene Stellen Shakespeares sind folgende:

Im Kaufmann von Venedig das Lied bei der Wahl Bassanio's (III, 2, 63, vergl. auch oben im zweiten Aufsatz S. 99):

> Sagt, woher stammt Liebeslust?
> Aus den Sinnen, aus der Brust?
> Ist euch ihr Lebenslauf bewußt?
>
> In den Augen erst gehegt,
> Wird Liebeslust durch Schaun gepflegt;
> Und das Kind stirbt, beigelegt
> In der Wiege, die es trägt. [1])

In den lustigen Weibern von Windsor (II, 2, 216):

> Die Lieb' als Schatten flieht, wenn Körper sie verfolgt,
> Verfolgend den, der flieht und fliehend der ihr folgt.

In der Verlornen Liebesmühe (V, 2, 770):

> Denn Lieb' ist voller Eigensinn und Unart,
> Muthwillig, wie ein Kind, abspringend, eitel,
> Erzeugt durch's Aug' und deshalb, gleich dem Auge,
> Voll flücht'ger Bilder, Formen, Phantasien,
> Und wechselt bunt, wie in des Auges Spiegel
> Der Dinge Wechsel schnell vorüberrollt.

---

1) Im englischen Text ist sehr charakteristisch das Wort fancy für die flüchtige auf Einbildung und äußerm Reiz beruhende Liebe gebraucht; das Original lautet auch noch bestimmter:

> Tell me, where is fancy bred,
> Or in the heart, or in the head?
> How begot, how nourished?
> Reply, reply.
> It is engender'd in the eyes,
> With gazing fed; aud fancy dies
> In the cradle where it lies.

In der Schlegel'schen Uebersetzung, die in der neuen Ausgabe verbessert ist, verliert die Stelle durch falsche Interpunction zum großen Theil den richtigen Sinn.

Bei allen Anklängen, welche schon nach Vorstehendem Shakespeare's Dichtungen im Einzelnen an die Aeußerungen Dante's über die Liebe aufweisen, ist doch jene philosophische Verallgemeinerung der Liebe, wie sie Dante in ein System gebracht hat, dem britischen Dichter fremd, wenn er auch das Wort Liebe (love) in einer viel allgemeineren Bedeutung anwendet, als auf die Liebe der Geschlechter. Doch nähert sich jenes System Dante's, wonach allerlei Fehler auf ein Ueberschreiten des richtigen Maßes in der Liebe zurückgeführt werden, wieder den von uns schon erörterten Anschauungen Shakespeares über das Maßhalten in jeder Empfindung und jedem Thun, indem Shakespeare ebenfalls in diesem Mangel an Maßhalten die Quelle der meisten moralischen Uebel und von allerlei verderblichen Verirrungen sieht. Selbst für die Liebe, und grade für die echte Liebe im Gegensatz zur flüchtigen und sinnlichen, so sehr er sie auch als grenzenlos und unendlich charakterisirt, vindicirt er das Maßhalten, wie wir oben im Kaufmann von Venedig (S. 106, 107.) gesehn haben und schon in seinem Jugendwerke Venus und Adonis in folgenden Worten ausgesprochen finden (Str. 132):

Die Lieb' ist mäßig, Lust hat nie genug,
Die Lieb' ist Wahrheit, Lust ist voller Trug;

und wie er auch in Romeo und Julia bei aller Verklärung, welche die Liebe dort erfährt, mit dem größten Nachdruck gezeigt hat, sowohl im Ganzen der Handlung, als in einzelnen Worten, z. B. (II, 6, 10, 15.):

So wilde Freude nimmt ein wildes Ende,
Und stirbt im höchsten Sieg, wie Feu'r und Pulver
Im Kusse sich verzehrt. — — — —
Drum liebe mäßig, solche Lieb' ist stät:
Zu hastig und zu träge kommt gleich spät.

Sehen wir uns aber bei Shakespeare nach Erklärungen über die ohne philosophisches System gedachte Liebe im edlern und höhern Sinne um, so können wir solche auch bei ihm in der umfassendsten Art finden. Freilich werden wir mehr als aus einzelnen Aeußerungen und Schlagworten aus seiner dramatischen Darstellung lernen, was er unter Liebe versteht. Was Romeo, was Troilus empfunden, wie Orsino und andre Personen in „Was Ihr wollt" in der süßen Hingebung an eine im Wesentlichen auf Einbildung beruhenden Liebe geschwelgt haben, wie sich bei Othello die Liebe zur vernichtenden Leiden-

schaft gestalten konnte, was überhaupt die ganze lange Reihe seiner liebenden Männer und Frauen in jedem Grade der Leidenschaft von Liebe gefühlt und darüber in ihrem Handeln, ihrer ganzen Erscheinung zu erkennen gegeben, wird uns über die Liebe ein richtigeres und vollständigeres Bild geben, als alle Definitionen und Beschreibungen, alle poetischen und unpoetischen Schlagworte zu thun vermögen. Aber auch selbst an solchen ist Shakespeare unendlich reich, und aus einer Zusammenstellung derselben ließe sich eine ebenso poetische, wie umfassende und vielseitige Darstellung der Liebe in allen ihren Nuancen geben. Häufig sind sogar die Aussprüche darüber auch in der Form einer Erklärung, was die Liebe sei, gegeben, doch spricht dabei zu sehr die augenblickliche Empfindung der eingeführten Person und wir möchten davon nur etwa die oben S. 207 aus Wie es Euch gefällt citirte Erklärung des Schäfers Silvius, was lieben heißt, als solche gelten lassen. In einem kurzen Ausspruch aber ist von ihm das Wesen der Liebe fast nirgends so schön und voll bezeichnet, als in den Worten der Julia in jener Tragödie, die mit Recht als das hohe Lied der Liebe bezeichnet wird, und in der wir daher solche Worte zunächst zu suchen berechtigt sind (II, 2, 133.):

So grenzenlos ist meine Huld, die Liebe
So tief ja, wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

Schon früher hatte Shakespeare den Gedanken ähnlich in Venus und Adonis (Str. 65) ausgesprochen [1]):

Die See hat Grenzen, tiefe Sehnsucht nicht.

Aehnlich läßt er auch später auf die Worte der Cleopatra

Ich will den Grenzstein setzen Deiner Liebe —

den Antonius sagen:

So mußt Du neue Erd' und Himmel schaffen.

Jener schöne Gedanke, daß die Liebe durch Theilung nicht ver-

---

1) Und in andrer, auch sehr treffender Anwendung heißt es in Ende gut Alles gut (II, 1, 3):

Theilt unter euch den Rath; nimmt jeder Alles,
Dehnt sich die Gabe den Empfängern aus,
Und reicht für beide hin.

Auch Rosalinde in Wie es Euch gefällt (IV, 1, 211) sagt: meine Liebe ist grundlos, wie die Bucht von Portugal.

armt, sondern reicher wird, ist nun auch von Dante ausführlich erörtert, sowol im Gastmahl in längerer Auseinandersetzung [1]), als auch in folgenden Versen im Purgatorio (Ges. 15 v. 49—76):

„Weil dorthin eure Wünsche sind gerichtet,
Wo durch Genossenschaft ein Theil muß schwinden,
Bewegt der Neid den Seufzern das Gebläse.
Doch wenn die Liebe zu dem höchsten Kreise
Nach oben richtete all euer Sehnen,
Würd' in der Brust euch diese Furcht nicht weilen;
Denn dort je mehr man unser nennt des Guten,
Um so viel mehr besitzt davon ein Jeder,
Und glüht von größrer Lieb' in jenem Chore."
Mehr fühl ich nach Befriedigung jetzt Hunger,
Sprach ich, als wenn ich erst geschwiegen hätte,
Und mehr des Zweifels eint in meinem Sinn sich.
Wie mag's geschehn, daß eines Guts Vertheilung
Die mehreren Besitzer mehr bereichre
Durch selbes, als wenn's wen'ge nur besäßen?
Und er zu mir: „Weil Du nun immer wieder
„Den Sinn nur auf die ird'schen Dinge heftest,
So klaubst Du Finsterniß aus wahrem Lichte.
Das endlos', unnennbare Gut, das droben
Befindlich ist, eilt also zu der Liebe,
Wie sich der Strahl glanzvollem Körper einet,
Dem er so viel an Gluth giebt, als er findet,
So daß, je mehr die Liebe sich verbreitet,
Um desto mehr ihr wächst die ew'ge Stärke.
Und wenn sich droben Mehr' verstehn, giebt's mehr dort
Des Guten auch zu lieben, und mehr liebt man,
Sich's Spiegeln gleich zurück einander strahlend."

Bei dem, was beide Dichter über das Wesen der Liebe gesagt, so reich und treffend es auch ist, scheint doch ein wesentliches Moment wenig oder nicht beachtet, nämlich der auf die Trennung der Geschlechter gegründete geheimnißvolle Zug der Natur. Da wir hier auf eine nähere Erörterung dessen nicht eingehen können, so mag dem gegenüber, was Shakespeare und Dante als Dichter und Philosophen zur Erklärung der Liebe gesagt, auf dasjenige verwiesen werden, was ein andrer ihnen als solcher

---

1) Vergl. Philalethes, göttliche Comödie. Anmerkung zu Purg. XV, v. 49. Der Gedanke ist schon vom heiligen Augustinus in dem Buch de civitate Dei ausgesprochen: „In keiner Weise wird der Besitz der Tugend durch Hinzutritt eines Genossen geringer; denn die Liebe der einzelnen Genossen besitzt um so mehr davon, je einträchtiger sie ist"

ebenbürtiger eifriger und tiefer Erforscher[1]) der menschlichen Natur aus unserer Zeit, welcher in erster Reihe Naturforscher war und mit philosophischer Tiefe dichterische Anschauung verbunden hat, als Begriffsbestimmung derselben aufstellte: „in ihrem tiefsten Wesen ist die Liebe eigentlich nichts Anderes, als ein mächtiger Bewußtes und Unbewußtes durchdringender und bewegender Zug nach Vervollständigung unseres Daseins, nach höchster und seligster Vollendung unserer eigenen Existenz."

Bei der vorstehenden Erörterung der Anschauungen beider Dichter über die Liebe haben wir wenig oder gar nicht untersucht, wie beide Dichter eigne Liebesempfindungen unmittelbar in ihren Dichtungen ausgedrückt haben. Und doch, da wir von Beiden zahlreiche lyrische Gedichte besitzen, sollte man meinen, daß wir darin auch den besten Aufschluß über ihre Auffassung der Liebe erhalten müßten. Ihre erwähnten Gedichte, welche zum großen Theil auch in der äußern Form — in der des Sonetts — übereinstimmen, gleichen sich jedoch auch darin, daß sie uns einen solchen Aufschluß mehr verweigern als gewähren und uns überhaupt allenthalben die schwierigsten Räthsel aufgeben. Bei Shakespeare sind überdies die meisten dieser Gedichte an einen Mann und nur ein ziemlich kleiner Theil an eine Frau gerichtet,

---

1) Der im vorigen Jahre in Dresden verstorbene große Arzt C. G. Carus (Geschichte der Liebe in dem Werke: „Psyche. Zur Entwickelungsgeschichte der Seele." Pforzheim 1846. S. 297). Wir möchten den Leser am liebsten auf das ganze Buch, wenigstens den bezeichneten Abschnitt desselben, in welchem der Verfasser auch auf Dante zurückkommt, verweisen; hier wollen wir nur die folgende Stelle noch beifügen, welche wesentlich zur Erklärung der obigen Definition dient (S. 284):

„Daran nämlich, daß in jeder einzelnen Verwirklichung die Menschheit nach zwei organisch entgegengesetzten Polen, als Männliches und Weibliches, auseinanderweichen muß, um grade aus dieser Trennung und in der Wiedervereinigung derselben sich selbst immerfort neu zu erzeugen, ist das wesentliche Mysterium geknüpft, auf welchem und aus welchem die Blüthe der Liebe, von welcher hier jetzt die Rede ist, allein hervorgehen kann. Diesen merkwürdigen Gegensatz muß man vor allen Dingen sich möglichst verdeutlichen, damit es anschaulich werde, wie, in Folge eines tiefen unbewußten Waltens, zwei Daseinsformen der Menschheit immerfort neu dargebildet werden, welche eben durch ihre Verschiedenheit innerhalb einer großen Gleichartigkeit (und hierin liegt das Grundwesen aller Sympathie) sich mit der größten Macht anziehen, mit der lebhaftesten Sehnsucht suchen, und zuhöchst nun in ihrem sich Finden und in einander Uebergehen, die Befriedigung ihres Daseins erreichen."

und diese behandeln ein so eigenthümliches Liebesverhältniß, wie wir es nur als ein vorübergehendes, wenigstens nicht als ein die Normalanschauung des Dichters über die Liebe bezeichnendes erachten können. So viel Kopfzerbrechens aber auch Shakespeare's Sonette, wie schon aus der obigen Darstellung (S. 234 ff.) hervorgeht, den Auslegern gemacht haben, so bieten doch Dante's lyrische Gedichte noch größere Schwierigkeiten für den Erklärer, besonders da allenthalben theologische und philosophische Betrachtungen in den Kreis der Dichtung hineingezogen sind, und Dante sich mitunter offenbar bemüht, die im Gastmahl [1]) von ihm aufgestellte Lehre, daß eine Dichtung in vierfach verschiedenem Sinne, im wörtlichen, symbolischen, moralischen und anagogischen verstanden werden könne, auch bei den eignen poetischen Erzeugnissen zur Anwendung kommen zu lassen.

Dante giebt zwar auch selbst, in Consequenz des von ihm in der vita nuova aufgestellten Satzes [2]), daß jeder Dichter auch Auskunft darüber müsse geben können, welche Bedeutung in seinem Gedicht in den verschiedenen Beziehungen niedergelegt sei, bei mehreren Gedichten ausführlichere Erklärungen derselben, aber sie enthalten meist nur eine Eintheilung und Umschreibung des in den Versen ausgesprochenen, eine Art Zergliederung, die mehr den poetischen Eindruck abschwächt, als Gewinn für das Verständniß gewährt. Es ist daher das Beste der Erklärung seiner Ausleger überlassen geblieben und diese haben denn auch die Gedichte Dante's, wie es bei denen Shakespeare's geschehen, zum Tummelplatz von allerlei sich gegenseitig bekämpfenden Erörterungen gemacht. Auch hier stehen sich namentlich zwei extreme Ansichten gegenüber, nach der einen sind wirkliche Liebesempfindungen, nach der andern abstracte Gedanken in den Gedichten zum Ausdruck gebracht und jene nur als Bilder dafür verwendet, eine Erklärung, die sich mehr oder weniger auch auf das Erscheinen der Beatrice und der andern Frauen in der göttlichen Comödie erstreckt. Schon nach der oben erwähnten Aeußerung Dante's über den mehrfachen Sinn eines Gedichtes müssen wir annehmen, daß bei seinen Dichtungen von beiden Voraussetzungen auszugehen ist und er hat es auch im Einzelnen wiederholt bezeugt,

1) Tratt. II, cap. I. Op. min. von Fraticelli. Vol. III. S. 107.
2) Vita nuova XXV. Fraticelli. Vol. II. S. 95.

sowohl daß er Liebesgedichte im gewöhnlichen Sinne[1]), als daß er Gedichte von solchem symbolischen Inhalt geschaffen hat. Demgemäß haben wir Gedichte von Dante, welche als einfache Liebesgedichte zu bezeichnen sind und andre, wo unter dem Bilde edler Frauen entweder nur oder zugleich mit Liebesempfindungen abstracte Begriffe personificirt erscheinen, so z. B. sind in Canzone XIX (bei Fraticelli Vol. I, Seite 205, bei Kannegießer Canz. XIV, S. 198) unter den dort eingeführten drei edeln Frauen, welche des Dichters Herz heimsuchten, die drei Rechte vorgestellt[2]), ferner sagt er selbst im convito, daß die eine edle Dame, welche er als seine Trösterin darstellt, die Philosophie gewesen sei. In welcher Ausdehnung nun aber die Gedichte im Ganzen, wie im Einzelnen, wörtlich oder allegorisch zu verstehen sind, ist mitunter sehr schwierig zu sagen. Die Gedichte sind auch sehr ungleich an poetischem Werth; bald finden wir darin die vollsten und reinsten Ergüsse eines liebeerfüllten Herzens, bald den etwas geschraubten Ausdruck von Thesen und Anschauungen aus der scholastischen Philosophie, oder sie sind wenigstens in der trocknen Art behandelt, wie die Scholastiker philosophische Erörterungen auszuspinnen pflegten, z. B. die oben (S. 257) erwähnte Canzone über den Adel. Dieselbe Ungleichheit müssen wir auch den Sonetten Shakespeare's beimessen und auch bei diesen wird der Unterschied darin liegen und ihr Werth sich danach bestimmen, ob sie der natürliche und selbstständige Ausdruck innerer Empfindungen oder ob sie künstliche Erzeugnisse sind, mit denen der Dichter blos dem Zeitgeschmacke huldigte. Beide Dichter wußten aber in ihren Gedichten das in dieser Art äußerlich Gemachte und das innerlich Empfundene wieder so künstlich und künstlerisch zu verbinden, daß es eben schwer wird, die Grenze zu bezeichnen, wo die Empfindung aufhört und wo die Kunst anfängt. Ueberwiegend macht sich aber bei Beiden offenbar das wirklich Empfundene geltend. Beide stellten

---

1) z. B. in dem oben S. 231 citirten Briefe und in folgenden Versen des Purg. (24, v. 52), in denen er sich auf eins seiner früheren Gedichte bezieht, welches als reines Liebesgedicht charakterisirt ist:

Ich bin Einer, der, wenn Liebe
Mich anweht, es bemerk' und in der Weise,
Als Sie's im Innern vorspricht, dann verzeichne.

2) Nach andern allerdings die drei Tugenden: Wahrhaftigkeit, Großmuth und Mäßigkeit.

überhaupt den flüchtigen und conventionellen Gefühlen die innere Wahrheit der Empfindung, der sinnlichen oder gar unsittlichen Liebe, wie sie in den Dichtungen ihrer Zeitgenossen und Vorgänger sich geltend macht, diese beseligende Leidenschaft in ihren edelsten Formen entgegen. Insbesondre hat Dante die Liebe zur Glorie des Paradieses erhoben und Liebe und Religion, die bis dahin sich fremd, ja feindlich, gegenüber gestanden hatten, in einer Art mit einander verbunden und versöhnt, daß eine Trennung beider schwer wird. Er setzt seine Liebe mit seiner ganzen geistigen Entwickelung in Verbindung und knüpft seine menschliche und sittliche Existenz an sie. Sie stirbt nicht mit der Geliebten, sondern reicht über das Grab hinaus und richtet von oben den Fallenden wieder auf. Der Dichter tritt somit in seinen lyrischen Erzeugnissen als der Reformator der Liebespoesie auf und aus der Schaar der Dichterlinge heraus auf einen über das Treiben der Zeit hoch emporgerückten Standpunkt. „Trotzdem daß die Gedichte in den Bronnen der Mystik getaucht sind, quellen sie mit der Frische und Kraft der Gesundheit aus dem Born des Gemüths heraus; in klangvoller Sprache reiht sich Bild an Bild und man hat sich doch nicht über Ueberladung oder Mangel an Gedanken zu beklagen. Der Reim wird nicht zur hemmenden und drückenden Kette, sondern umschließt, einem goldnen Gürtel gleich, den schönen Leib, der des Dichters keusche Phantasie beseelt.“ [1])

Diese Vollendung der poetischen Form und die damit zusammenhängenden großen Verdienste um Ausbildung der Sprache sind weitere beiden Dichtern gemeinsame Vorzüge, welche, so kurz und beiläufig sie hier auch nur erwähnt werden, doch nicht hoch genug angeschlagen werden können.

Wenn wir in der obigen immerhin nur flüchtigen Ueberschau über die Anschauungen beider Dichter über die Liebe grade nicht hervorheben konnten, daß sie bei deren Erklärung auf die Geheimnisse der Natur zurückgegangen sind, obwohl Dante im Gesang 25 des Purgatorium in andrer Sphäre sich sehr an die erwähnte Darstellung des modernen Naturforschers annähert, so waren doch Shakespeare wie Dante in hohem Grade, und wir dürfen sagen in der umfassendsten Weise, Beobachter der Natur

---

1) Worte Wegele's. (Dante's Leben und Werke. 2. Aufl. S. 113.) Vergl. auch Scartazzini, Dante. S. 282 ff.

fast in allen ihren Erscheinungen. Sowohl die Schönheiten des Himmels, der Weltkörper, der Luft, wie der Erde, ihrer landschaftlichen Gestaltung und ihrer Bewohner werden allenthalben in den Kreis ihrer poetischen Darstellung gezogen.

Wie oft allein und mit welcher Abwechselung und so zu sagen Farbenpracht ist bei ihnen das Anbrechen und Scheiden des Tages geschildert, bei Shakespeare ungleich häufiger der Anbruch des Morgens als der Abend und er sagt selbst in Sonett 23, wie oft er jenes schöne Schauspiel beobachtet habe:

Wohl manchen schönen Morgen sah' ich glühn,
Mit königlichem Auge Berge grüßen,
Küssend mit goldnem Blick der Wiesen Grün,
Mit Himmelszauber Gold auf Ströme gießen —

Besonders ist es auch die Thierwelt, welcher beide Dichter ihre liebevollste Aufmerksamkeit zugewendet haben, und wir möchten grade darin wieder einen Ausdruck ihrer edeln Humanität, ihrer frommen Gesinnung und ihres dichterischen und künstlerischen Geistes finden, daß sie auch in dem niedrigsten Geschöpf die Zweckmäßigkeit und Berechtigung seines Daseins erkannten und die Allmacht und Allweisheit Gottes bewunderten, daß sie in den unbedeutendsten und abstoßendsten Thierformen Schönheit und Harmonie und, um mich eines Shakespeare'schen Bildes zu bedienen, das kostbare Juwel im Auge der Kröte zu entdecken wußten. Wir finden bei ihnen nicht blos die jedem Dichter geläufigen Bilder, welche für Darstellung von menschlichen Eigenschaften Gegenstände aus andern Gebieten der Schöpfung heranziehn, nicht blos die von jeher gebräuchliche Verwendung hervorragender Thiere, des Löwen, des Adlers, um entsprechende menschliche Eigenschaften zu bezeichnen [1]), wir begegnen allenthalben der mehr oder minder ausführlichen, fast immer sehr charakteristischen Schilderung von allerlei gewöhnlichen und ungewöhnlichen Thieren, die uns ein Beweis für jenes Interesse und zugleich für ihre scharfe Beobachtungsgabe auch nach diese r Richtung hin ist. Weit entfernt, hier eine Naturgeschichte der von Shakespeare und Dante gekannten Thiere aufzustellen [2]), wollen wir nur Einiges

1) Besonders häufig und mitunter gehäuft sind solche Bezeichnungen im König Lear, z. B. A. III, 4, 195, wo Edgar sagt: „Schwein in Faulheit, Fuchs im Stehlen, Wolf in Gier, Hund in Tollheit, Löwe in Raubsucht." Vergl. hier zu Douce, Shak. Illustr. II. S. 347.

2) In Betreff Shakespeare's ist solche schon ziemlich vorhanden, da wir ganze Bücher nur über einzelne Classen der bei Shakespeare vorkommenden

hervorheben, was vielleicht für das Gesammtbild der Dichter und die Beurtheilung ihrer Entwickelung und Persönlichkeit von Interesse ist.

Bei Shakespeare kommen Bilder und Schilderungen aus der Thierwelt verhältnißmäßig häufiger in seinen früheren Dichtungen und am allerhäufigsten und ausführlichsten in seinem ersten Werke Venus und Adonis vor. Vielleicht haben wir darin einen Ausdruck oder Nachklang jener so oft im jugendlichen Alter vorkommenden Neigung zum Umherschwärmen in Wald und Feld, zu Jagd und Vogelstellen zu erblicken, auf welche ja auch die schon oben (S. 243 ff.) berührten Traditionen vom Wilddiebstahl und von der schlechten Gesellschaft, in welche der Dichter gerathen war, hinweisen. In der That äußert sich in jenem Gedicht ein unverkennbares Interesse für die Jagd schon darin, daß eine ganze fast vollständige Gallerie der jagdbaren Thiere, vom wilden Eber und flüchtigen Hirsch bis zur Tauchente herab, uns vorgeführt wird. Dem scheuen Hasen, wie er durch Kreuz- und Quersprünge sich zu retten sucht, dann wieder still sitzt und auf die Verfolger lauscht, sind allein sechs Strophen (v. 679—709) gewidmet und das edle Jagdroß, welches der Stute nachgeht, ist in einer nicht weniger als 11 Strophen (v. 259 ff.) umfassenden und so eingehenden und den Kenner und Liebhaber verrathenden Weise geschildert, daß wir die Erzählung, wonach der Dichter seine theatralische Laufbahn mit dem Halten der Pferde vornehmer Theaterbesucher begonnen haben soll, für wahr zu halten versucht sein könnten. Nicht minder hat Shakespeare die Hunde, von dem ungerathenen Köter des Lanz in den Veronesern an, bis zu den das Echo wachrufenden edeln Jagdhunden im Sommernachtstraum (IV, 1, 110 ff.) und in Venus und Adonis häufig vorgeführt und im Lear (III, 6, 70) sogar ein ganzes Gruppenbild der verschiedensten Hundearten zusammengestellt. In den spätern Werken Shakespeare's, also namentlich in den Dramen, sind die Schilderungen aus der

---

Gegenstände des Naturreichs haben, z. B. Patterson, the natural history of the Insects mentioned in Shakespeare's plays. London 1841. S. Beisly, Shakespeare's Garden, or the plants and flowers named in his works described and defined. London 1864.

Ueber die bei Dante vorkommenden Schilderungen aus der Thierwelt hat C. Witte im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft Bd. 2, S. 199 eine interessante Zusammenstellung gegeben.

Thierwelt kürzer und beiläufiger, wie dies auch der Natur des Dramas, welches ein längeres Verweilen auf solchen nebensächlichen Schilderungen weniger verträgt, gemäß ist. Wo es der Gattung des Dichtwerks mehr zusagte, kommen dann auch wieder ausführlichere Darstellungen aus der Thierwelt vor, z. B. in dem Pastoraldrama Wie es Euch gefällt (II, 1, 33 ff.) die schöne Beschreibung des verwundeten Hirsches und seiner untreuen Angehörigen. Immer aber sind die Erwähnungen der Thiere bezeichnend und zeugen in oft überraschender Weise von der feinen und aufmerksamen Naturbeobachtung des Dichters, indem gelegentlich allerlei Eigenthümlichkeiten solcher Thiere angeführt werden, z. B. die Capriolen des Affen, die Listen und Manöver des Kiebitz, des Possenreißers der Vogelwelt.[1]) So sehr Shakespeare auch den gewöhnlichsten Thieren, dem Hunde, den Hausthieren, der Schwalbe, den Krähen seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, so scheinen namentlich auch die vielen fremden Thiere, welche zu jener Zeit aus den neu entdeckten Welttheilen heimgebracht wurden, in hohem Grade sein Interesse erregt zu haben, so z. B. erwähnt er außer den allenthalben vorkommenden Affen mehrmals den Pelican, den Panther, das Stachelschwein und seine Eigenthümlichkeit, die Stacheln zu sträuben.[2]) Dabei hat er aber das damals allgemeine Interesse für solche ausländische Raritäten wol nicht in dem Grade getheilt, um näherliegende Gegenstände und Interessen zurücktreten zu lassen, wie dies eine spöttische Hinweisung (Sturm II, 2, 33) auf die Leute beweist, welche mehr geben, um einen todten Indianer zu sehn, als einem lahmen Bettler zu helfen.

Ein besonderes Interesse bei Shakespeare gewährt das Vorkommen der Irrthümer, welche auch über die Thier- und Pflanzenwelt damals geläufig und ein Ausdruck des herrschenden Aberglaubens waren.[3]) Shakespeare benutzt diese Gegenstände der so zu sagen fabelhaften Naturgeschichte seiner Zeit, z. B. den Basilisken, den unsichtbar machenden Farrnkrautsamen, das schreiende

---

1) Man lese über Letzteren die Schilderung, welche Brehm, dieser Shakespeare für die Thierwelt (illustrirtes Thierleben. Hildburghausen 1867. Bd. 4, S. 593), von den Schwänken dieses Thieres giebt und man wird sich überzeugen, wie treffend Shakespeare seine Vergleiche anwendet (Maß für Maß I, 5, 32. Hamlet V, 2, 193. Viel Lärm um Nichts III, 1, 25).

2) Brehm, illustrirtes Thierleben. Hildburgh. 1864. Bd. 2, S. 214.

3) Vergl. darüber Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. Bd. 2, S. 19 ff.

Alraun-Männlein, ohne daß wir im Mindesten annehmen können, er habe solchen Aberglauben getheilt. Dagegen mag er wol manche damals landläufigen Irrthümer über Gegenstände der Natur ebenfalls überkommen haben, auch wol selbst hier und da einmal bei der Beobachtung einer Täuschung verfallen sein, welche vor der heutigen Naturwissenschaft nicht bestehen kann. Sehr häufig sind aber solche Aeußerungen, die bei ihm als Irrthümer gerügt wurden, auf die irrthümliche Auffassung des Kritikers zurückzuführen.[1])

Wie dem nun auch sei, der Dichter Shakespeare ist nicht als Naturforscher für einzelne Irrthümer verantwortlich zu machen, als Dichter hat er die Bilder aus dem Thierleben und der Natur immer mit der größten poetischen Wahrheit, d. h. so wie sie für den Gegenstand paßten, angewandt. Mitunter hat er durch solche, wenn auch ganz kurze, hauptsächlich durch Thiere belebte Naturschilderung den passendsten Hintergrund für die Scene, welche er vorführt, geschaffen und uns damit mehr in die Situation eingeführt, als durch ausführliche Schilderung von Ort und Menschen. So wird uns auf Macbeths Schlosse durch Bilder aus der Thierwelt, zuerst in Erwähnung der Schwalbennester, das Gefühl eines behaglichen Aufenthalts erweckt, dann wieder durch andere Bilder ganz entgegengesetzte Empfindungen in den folgenden Worten Macbeths hervorgerufen und charakterisirt:

---

1) z. B. wenn in Maß für Maß (III, 1, 79) der Dichter dem Käfer die gleiche Empfindung wie dem sterbenden Riesen beimessen soll. Isabella will dort dem Bruder Muth einsprechen und führt dafür an, daß der Schmerz des Todes meist in der Einbildung beruhe, daß also das Gefühl an sich beim Riesen ebenso, d. h. ebenso gering ist, als beim Käfer. So sind ferner im Sommernachtstraum (III, 1, 173) dem Glühwurm leuchtende Augen zugeschrieben, aus Hamlet (I, 5, 89) geht aber hervor, daß der Dichter ganz richtig den Leib des Insekts als den Sitz des Leuchtens kannte und jene erste Darstellung beruht daher nicht auf Unwissenheit, sondern einer sehr zu rechtfertigenden poetischen Licenz. Ebenso soll der Vers aus Heinrich VI., 2. Th. (IV, 1, 109):

Drones suck not eagles blood, but rub beehives

der Natur der Drohnen widersprechen, weil es keine Raubinsekten, wie z. B. die Wespen, sind. Der Dichter bezeichnet aber offenbar nur poetisch diese Bienen als Räuber, weil sie nicht arbeiten und doch in dem Stock sich füttern. Grade von den Bienen macht Shakespeare allerwärts häufige Erwähnung, welche auf öftere Beobachtung dieser interessanten Thiere schließen läßt (Heinrich VI., 2. Th., III, 2, 125. Heinrich V., I, 2, 187—204. Troilus und Cressida I, 3, 81). Vergl. hierüber Patterson, the nat. hist. of the Insects etc. etc. S. 116.

Eh' die Fledermaus
Geendet ihren klösterlichen Flug;
Eh', auf den Ruf der dunkeln Hecate,
Der hornbeschwingte Käfer, schläfrig summend,
Die nächt'ge Schlummerglocke hat geläutet,
Ist eine That geschehn furchtbarer Art.
— — Das Licht wird trübe;
Zum dampfenden Wald erhebt die Kräh' den Flug,
Die Tagsgeschöpfe schläfrig niederkauern,
Und schwarze Nachtunhold' auf Beute lauern.

Bei Dante finden wir die Naturschilderungen fast noch anziehender, jedenfalls meist ausführlicher als in den Dramen Shakespeare's, wie denn auch die Natur der poetischen Gattung, in welcher er dichtete, eine solche größere Ausführlichkeit zulässig machte. Da wir auf den S. 278 Anm. erwähnten Aufsatz von Witte verweisen können, mag hier nur weniges, besonders an Shakespeare Erinnernde hervorgehoben werden.

Die Sorge der Vögel für ihre Jungen wird von Dante in mehreren anmuthigen Bildern geschildert (Par. XXIII, 1, Ges. 19, v. 91); insbesondre sind es die Tauben, welche er ebenso wie Shakespeare uns häufig vorführt, worüber weiter unten noch einige einander ähnliche Stellen folgen.

Die Krähe hat Dante noch ausführlicher als Shakespeare in jener Stelle aus Macbeth, in den folgenden Versen (Paradies 21, 34) dargestellt:

Wie wenn natürlicher Gewohnheit folgend,
Die Krähn bei Tagesanbruch sich gemeinsam,
Die kalten Federn zu erwärmen, regen;
Dann diese gehn, nicht wieder umzukehren,
Zurück zum Ausgangspunkte andre fliegen,
Noch andre weilend sich im Kreise drehn.

Von den Schafen und Lämmern giebt Dante wiederholte und charakteristische Schilderungen, sowohl in Vers, wie in Prosa (Parad. II, 82, Fegefeuer III, 79, Convito I, Cap. 11) und eine sehr anmuthige Beschreibung der Ziegen, während bei Shakespeare dieselben meist nur als Bilder für unedle Eigenschaften, die Unkeuschheit u. dergl. vorkommen (Purgat. XVII, v. 76):

Wie wenn zur Zeit der ärgsten Sonnengluthen
Die Ziegen, die, bevor sie sich gesättigt,
Keck und behende um die Gipfel klommen,
Schweigsam und zahm im Schatten wiederkäuen,
Indeß der Hirt, auf seinen Stab gelehnt,
Sie hütet, ihnen Sicherheit verheißend.

Da auch die Rinder von Dante mehrfach vorgeführt werden, so scheint es fast, als ob Dante mehr die Hausthiere, Shakespeare mehr die Thiere der Jagd beobachtet hätte, doch begegnen sich beide Dichter wieder in häufiger Erwähnung der Falkenjagd, wobei Dante auch wieder eingehendere Schilderungen bietet als Shakespeare, der übrigens eine solche Jagd in Heinrich VI, 2. Th. (A. II, Sc. 1), sogar auf die Bühne bringt. Auch Bilder aus dem Vogelfang kehren bei beiden Dichtern öfter wieder, obwohl Dante diese Beschäftigung einmal (Purg. 23, 3) als Zeitverlust erklärt; ähnlich sind darüber folgende Stellen, namentlich in der Anwendung des Bildes auf Seelenzustände: bei Dante (Sonett 26, v. 12—19. Kannegießer, Dante's lyr. Ged. S. 314. Fraticelli op. min. Vol. I, S. 284):

> Und wie im Netz ein Vogel hängt und zittert,
> Je mehr ich zu entrinnen mich befleiße,
> Je mehr verwirr' ich mich in Angst und Schmerze,

bei Shakespeare (Hamlet III, 3, 69):

> O angeleimte Seele, die Du ringend
> Dich frei zu machen, immer mehr und mehr
> Verstrickt wirst.

Nachdem wir bisher die allgemeineren Anschauungen beider Dichter in verschiedenen Richtungen betrachtet haben, wird es nun am Ort sein, von den Naturschilderungen Beider auf ihre Kunstanschauungen und darauf überzugehen, wie sie solche in Bezug auf die Schwesterkünste der eigentlichen Dichtkunst zu erkennen gegeben haben.

Es darf hierbei als selbstverständlich vorausgesetzt werden, daß der wahre Künstler, also auch der Dichter, für die andern nicht von ihm geübten Künste ebenfalls mehr oder weniger lebhafte Empfänglichkeit und bis zu einem gewissen Grade Verständniß haben wird. Auch Dante wie Shakespeare verrathen ein solches Interesse in hohem Grade. Von Ausübung mehrerer Künste, wie dies bei seinen großen Landsleuten des fünfzehnten Jahrhunderts, bei Raphael, Michel Angelo, Leonardo da Vinci, in fast wunderbarem Maße der Fall war, wissen wir bei Dante allerdings nichts, nur erzählt er gelegentlich, daß er gezeichnet habe; zu erheblichen Leistungen auf dem Gebiete dieser Kunst wird er es aber wohl nicht gebracht haben, da sonst nichts davon berichtet wird und die Malerei damals überhaupt noch in der Wiege lag.

Der britische Dichter war bekanntlich auch Schauspieler und trotz aller von manchen Seiten angewendeten Bemühungen, das Gegentheil zu beweisen, scheint doch so viel klar zu sein, daß er als darstellender Künstler Erhebliches leistete.[1]) Sein tiefes Verständniß des Theoretischen der Schauspielkunst ergeben am besten seine dramatischen Dichtungen im Ganzen und in jeder Einzelheit, mehr noch als die unvergleichlichen Lehren im Hamlet, worin die Theorie dieser Kunst in aller Kürze auf die richtigsten Principien zurückgeführt ist. Bei Dante vermissen wir grade über die Schauspielkunst jede Aeußerung, was nach dem Zustande derselben in seiner Zeit und seinem Vaterland zwar nicht zu verwundern ist, aber auch nicht als nothwendig erscheint. Denn als Dante dichtete, hatten bereits die Vorstellungen der geistlichen Schauspiele und Passionsspiele in Italien begonnen und sie waren in Florenz im Anfang des vierzehnten Jahrhunderts bereits gewöhnlich.[2])

In Betreff der bildenden Kunst hat Shakespeare gelegentlich bemerkt, daß das Kunstwerk durch sich selbst erklärt werden müsse[3]), und damit einen Grundsatz aufgestellt, welcher noch heut, wo wir in der Theorie der Kunst um so viel weiter vorgeschritten sind, selbst von trefflichen Künstlern noch gar zu sehr vernachlässigt wird, sonst würden wir nicht so oft Kirchen zu sehen bekommen, welche wie Theater, und Theater, die wie Kirchen, Lustschlösser, die wie Raubschlösser und Wohnungen, welche wie Festungswerke aussehen, und wir würden nicht bei den Kunstausstellungen im Katalog Bezeichnungen finden, auf welche wir nie gekommen wären und die uns selbst nach deren Lesung noch ungewiß lassen können, ob das bezeichnete oder vielleicht das daneben befindliche Bildwerk das vorstellt, was das Verzeichniß besagt.

Dante legt bei seinen Beschreibungen der Bildwerke im

1) Kurz, Shakespeare der Schauspieler, im Jahrbuch VI, S. 317

2) Klein, Geschichte des Dramas, Bd. 4, S. 154.

3) In Cymbeline II, 4, v. 82:

Nie sah ich Bilder
So durch sich selbst erklärt. — Der Dichter schuf
Stumm wie Natur und übertraf sie, ließ
Nur Athem und Bewegung aus.

Das dargestellte Bildwerk, wie es scheint ein Marmorrelief (Kaminstück), ist eine Diana im Bade.

Purgatorio (XII, v. 37, 64 fl.) zwar ebenfalls auf die treue Wiedergabe der Natur großen Werth, verräth aber weniger Kenntniß von richtigen Kunstprincipien, ja wir müssen sogar auf eine mißverständliche Auffassung von der Bestimmung der plastischen Kunst und der Anwendung ihrer Darstellungsmittel schließen, wenn wir dort (v. 37) ein besonderes Gewicht darauf gelegt finden, daß der Dampf des Weihrauchs in Marmor täuschend dargestellt gewesen sei. Auch bei Shakespeare hat dieses mißverständliche Lob ein Seitenstück in der weiter unten noch zu erwähnenden Beschreibung des Bildes von der Zerstörung Troja's in dem Gedicht Lucrezia, indem man nach derselben beim Sprechen Nestors den Hauch „der Lippe sich entwinden sieht" (v. 1406).

Wollen wir einmal beide Dichter in unmittelbare Beziehung zur bildenden Kunst setzen und so zu sagen als bildende Künstler betrachten, so finden wir bei Dante mehr architektonischen und plastischen, bei Shakespeare mehr malerischen Sinn. Des ersteren ganzes Weltgebäude, wie er es in der göttlichen Komödie darstellt, ist in einem entschieden architektonischen Geiste fast mit mathematischer Symmetrie und Genauigkeit und mit wunderbarer Consequenz entworfen und geschildert. Alle Gestalten, die er auftreten läßt, sind mit einer gewissen plastischen Bestimmtheit gebildet, soweit nicht der Gegenstand, wie im Paradies, eine mehr unbestimmte und zerflossene Gestaltung mit sich brachte, und obwohl auch viele seiner Darstellungen malerisch wirken, so zeigt sich doch allenthalben bei ihm mehr Formen- als Farbensinn. Der britische Dichter dagegen hat seinen Schöpfungen zwar auch viel Symmetrie und Gleichgewicht der einzelnen Gestalten verliehen, aber mehr dasjenige und jene künstlerische Freiheit gewährende, welches wir in Meisterwerken der Malerei bewundern. Seine Dichtungen und besonders Dramen gleichen überhaupt reichen und glänzenden Gemälden, deren Farben von der größten Kraft und Tiefe, deren Figuren in unendlicher Fülle und Mannigfaltigkeit und doch in der übersichtlichsten Ordnung gruppirt sind, von denen einzelne als Hauptfiguren hervortreten, andre sich zu Nebengruppen vereinigen, jede ein besondres Interesse, eine eigenthümliche Schönheit gewährt und doch wieder eine Wiederholung andrer Figuren und namentlich eine Folie für die bedeutendsten Gestalten bildet (vergl. oben S. 59). Dieses System, durch Gegensätze zu wirken, welches bei Shakespeare in so hohem Grade ausgebildet erscheint, ist bei der Architektur und

Plastik theils gar nicht, theils in viel geringerem Grade anwendbar, als bei der Malerei, bei welcher sowohl in der Composition wie in der Ausführung neben der Harmonie die Gegensätzlichkeit, neben der Ruhe die Bewegung zu beobachten ist, namentlich beruht alle Wirkung der Farben nicht sowohl auf der Wahl derselben an sich, sondern auf Anwendung der Gegensätze und Nebeneinanderstellung der Farben im Einzelnen. Dasselbe gilt von der Lichtvertheilung und der dadurch hervorgerufenen gegensätzlichen Wirkung, die bei der Malerei ebenfalls in viel größerem Umfang in Betracht kommt, als bei den Schwesterkünsten, bei welchen der Künstler nur die von außen hinzutretende Lichtwirkung berechnen kann. Wir vermeinen auch in Shakespeare's Werken ein solches Helldunkel, einen dem Gegenstand angemessenen und harmonisch zu den Figuren stimmenden Hintergrund und Himmel voll Licht oder Dunkel, eine zu den Figuren passende Farbe der Umgebung wahrzunehmen. Kurz, seine Schöpfungen haben in hohem Grade das, was wir bei einem Gemälde Stimmung und Haltung nennen[1]), sie wirken überhaupt durch alle Vorzüge, welche ein Meisterwerk der Malerei nur immer haben kann.

Diese gewissermaßen entgegengesetzte Stellung beider Dichter zur bildenden Kunst mag theils von ihrer persönlichen Eigenthümlichkeit, zum großen Theil aber auch von der Anschauung der Kunstwerke herrühren, welche beiden in verschiedenem Maße vergönnt gewesen ist. Dante hatte in Rom die Wunderwerke alter Architektur und in Florenz, wie anderwärts in Italien, schon manche stattliche Paläste und Kirchen aus christlicher Zeit gesehen, und wenn auch die Meisterwerke antiker Plastik damals noch nicht aufgedeckt waren, wenn sogar sein Zeitalter vielleicht, wenigstens was Rom anbetrifft, das ungünstigste für die Kenntniß der plastischen Kunstschätze Italiens gewesen ist, so werden ihm doch hier und da so manche Werke antiker Plastik aufgefallen sein, wenn es auch nur die aus dem Gestrüpp römischer Gärten ragenden Bildsäulen, oder die in vandalischer Wirthschaftlichkeit zu Trögen gemißbrauchten Sarkophage in Höfen und Straßen gewesen sind.[2]) Auf eine Kenntniß der Niobe-

1) Diesen Vorzug müssen wir aber auch in hohem Grade der Darstellung in der göttlichen Comödie zuerkennen.

2) v. Reumont, Rom in Dante's Zeit. Im Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft, Bd. 3, S. 369.

Gruppe deutet zwar seine Schilderung der Marmor-Darstellung davon in Purg. XII, v. 37, allein die Gruppe wurde erst lange nach seinem Tode aufgefunden, und er mag daher deren Existenz und Anordnung aus alten Schriftstellern gekannt haben. Die Meister werkeitalienischer Malerei dagegen waren zu Dante's Zeit noch nicht geschaffen, doch war Giotto nicht blos ein Zeitgenosse, sondern auch Freund von ihm und hat sein erst in diesem Jahrhundert auf einer Wand im Florentiner Bargello aufgefundenes[1]) Porträt gemalt. Dante erwähnt Giotto's im Purgatorio (11, v. 95) und weist prophetisch, wenn auch mehr in Anwendung auf die Dichtkunst, darauf hin, daß Cimabue durch Giotto verdunkelt worden sei, daß also Andere künftig ebenso die damals im Gebiete der Kunst glänzenden Lichter verdunkeln würden.

Shakespeare dagegen, welcher schwerlich außerhalb England oder Schottland gewesen ist[2]), hat namentlich in London wohl wenig von Meisterwerken der Architektur sehen können, von solchen der Plastik so gut wie gar nichts. Dagegen lag die Blüthezeit der Malerei bereits hinter ihm, Holbein und manche italienische Maler waren in England gewesen und hatten dort treffliche Werke hinterlassen und die Sammellust der Engländer wird, wie der Kunstsinn Heinrich VIII. und der Elisabeth, wohl schon damals manches gute Gemälde nach England und in den Bereich der Anschauung Shakespeare's gebracht haben. Es sind demnach auch von seinen beiläufigen Schilderungen aus dem Gebiet der bildenden Kunst hauptsächlich Werke der Malerei, bei denen er verweilt, wie bei der Darstellung der Cleopatra, in der Art der damals üblichen Teppiche (arrazzi) (Cymbeline II, 4, 70), bei dem Bilde der Portia (Kaufmann von Venedig III, 2, 116). Besonders aber ist die Erwähnung des Bildes im Timon (I, 1, 29) hervorzuheben, wobei die oben erwähnte richtige Bemerkung über die Verständlichkeit des Bildwerks wiederholt wird:

---

1) Stiche davon als Titelblatt in Witte's Dante-Forschungen. Halle, Barthel 1868 und in Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, deutsch von Jordan. Bd. 1. Im letztern Werk (I, S. 215—224) und von Theod. Paur (Dante's Portrait. Dante-Jahrbuch Bd. II.) ist die Echtheit des Bildnisses nachgewiesen.

2) Vergl. Elze, über Shakespeare's Reisen im Jahrbuch der d. Shak.-Ges. Bd. 7.

Gewiß, dies hebt sich trefflich, herrlich ab.

Unvergleichlich! wie die Grazie
Sich durch sich selbst ausspricht! wie geist'ge Kraft
Aus diesem Auge blitzt! wie Phantasie
Sich auf der Lippe regt: stumme Geberdung
Die jeder möcht' in Worten deuten.

Ich möchte sagen,
Er meistert die Natur: kunstreiches Streben
Lebt' in der Farb' lebend'ger als das Leben.

(I, 1, v. 156): Erfreulich ist ein Bild.
Das Bildwerk ist beinah der wahre Mensch;
Denn seit Ehrlosigkeit mit Menschheit schachert,
Ist er nur Außenseite: diese Färbung
Ist, was sie vorgiebt.

Eine ganz ausführliche, wenigstens 15 Strophen umfassende Beschreibung eines Bildes giebt uns Shakespeare in dem Gedicht Lucrezia und zwar des oben erwähnten, die Zerstörung von Troja darstellenden. Die Schilderung enthält neben einzelnen sehr treffenden Zügen voll großer Naturwahrheit [1]) und neben Andeutungen richtiger Kunstprincipien [2]) auch viel barockes und sonderbares. [3]) Es ist ihr daher ganz besonders anzusehn, daß sie aus der Jugend des Dichters und aus einer Zeit herrührt, als er noch den geläuterten Kunstgeschmack nicht erworben hatte, den er später verräth. Deshalb gewährt die Vergleichung

1) z. B. des im Gedränge gedrückten in v. 1417.

2) z. B. v. 1422:

Viel Werk der Phantasie enthält das Ganze,
Auf Täuschung wohlberechnet, schön vereint.

v. 1396. Jedwedes Herz in jedes Zügen liegt,
Daß klar die Handlungsweis' im Antlitz spricht'.

3) z. B. die Augen, die durch die Schießscharten der fernen Thürme sehen, ferner daß von Achill nur die Lanze mit der Hand, welche sie hält, zu sehen ist, was beinah an Hogarths mit drei Strichen gezeichneten, aus dem Thor gehenden Soldaten erinnert, so wie das ganze Bild mit seiner Fülle von Figuren, bei denen allen die feinsten Züge wahrzunehmen sind, an dasjenige, welches der reiche Bauer Troll bei seinem Maler bestellte. Doch auch klassische Bilder, welche Shakespeare gesehen haben kann, z. B. einzelne von H. Memling, den Breughels, zeigen eine solche Fülle des Stoffs und so minutiöse Ausführung, wie in jenem Bilde in Lucrezia zur Darstellung gebracht wird. In einer der größeren Gemäldegallerien glauben wir sogar ein solches Breughel'sches Bild, welches die Zerstörung Troja's vorstellte, gesehn zu haben.

derselben mit der Darstellung des gleichen Gegenstandes im Hamlet (II, 2, 474, vergl. S. 35 Anm.), welche von ungleich größerer Kraft und Kürze ist, besonderes Interesse. Auch von Dante ist (Purg. XII, v. 61—68) eine Darstellung der Zerstörung Troja's erwähnt, das Bild zwar nicht näher beschrieben, aber die Wahrheit desselben in einer Art gelobt, wie sie Shakespeare offenbar auch bei seiner Schilderung im Sinne gehabt hat, da er ebenfalls in Lucrezia die naturwahre Darstellung des Lebens und Todes wiederholt hervorgehoben hat:

Todt schien wer todt war, lebend wer lebendig,
Nicht mehr als ich sah, wer die That gesehn hat.

Wenn nach dem Gesagten beide Dichter zu den bildenden Künsten eine etwas verschiedene Stellung einzunehmen scheinen, so begegnen sie sich wieder in der augenscheinlich gleichmäßigen Vorliebe für den Tanz und besonders für die Musik. Wie Dante in dem rythmischen Drehen seiner seligen Geister den Tanz zum Ausdruck höherer Erregung und Seligkeit verwendet hat, so hat auch Shakespeare häufig Tänze in seine Dramen eingelegt und seine öftere Erwähnung einzelner Tänze und deren Anwendung zu witzigen Vergleichen (z. B. Viel Lärm um Nichts II, 1, 76) scheint Vorliebe für diese Kunst zu verrathen. Ihr musikalisches Ohr und ihr Sinn für Musik giebt sich schon in dem Werth zu erkennen, welche beide offenbar auf den Klang der menschlichen Stimme legen, wie dies aus dem Geheul und Geschrei der Hölle einerseits, andrerseits aus den süßen Tönen, welche im Purgatorium und im Himmel Dante's allerwärts erklingen, bei Shakespeare aus einzelnen Aeußerungen (z. B. Lear V, 3, 272) und aus vielen Sonetten zu schließen ist (z. B. 128; der verliebte Pilgrim VIII), worin er die Macht der Musik verherrlicht[1]), so wie aus dem vielfachen Vorkommen von Musik- und Gesangstücken in seinen Dramen.

Nachdem wir bisher bei unserer vergleichenden Betrachtung, welche allerdings auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen kann, fast nur den glänzendsten Vorzügen bei beiden Dichtern begegnet sind, so werden wir endlich auch das nicht unbeachtet

1) Es kann darüber auf den Aufsatz von Friedr. Förster „Shakespeare und die Tonkunst" im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft Bd. 2, S. 155 verwiesen werden. Nur möchten wir noch auf die Wirkung, welche Caliban (Sturm III, 2. Schluß), so wie überhaupt die nicht dafür empfänglichen Personen, z. B. Cassius, von der Musik empfinden, aufmerksam machen.

lassen dürfen, was wir als die Fehler und Schattenseiten derselben bezeichnen möchten. Allerdings ist es ein mißliches Unternehmen, bei großen Dichtern, wie bei großen Menschen überhaupt, und beides waren die von uns Betrachteten, von ihren Fehlern zu sprechen. Dieselben hängen meist mit ihren Vorzügen und ihrem ganzen Wesen so eng zusammen, daß wir sie kaum wegwünschen können, weil wir dann eben eine ganz andere, wahrscheinlich unbedeutendere Erscheinung vor uns haben würden. Bei Shakespeare namentlich hat sich auch sehr oft das, was man an ihm tadelte, nach näherer Betrachtung als das Product tiefer Kenntniß und Absicht und als hohe Schönheit enthüllt, und sich ergeben, daß der Tadel in dem Unverstand und dem Mangel an Empfindung der Kritiker seinen Grund hatte, namentlich aber in jener selbstgenügsamen Voraussetzung, daß das ihnen nicht Verständliche unwahr, unmotivirt und willkürlich sein müsse. Solche Kritiker, welche von den Herausgebern der ersten Gesammtausgabe Shakespeare's vergebens ermahnt [1]), von Göthe vergebens verspottet [2]) worden zu sein scheinen, haben leider bei dem größeren Publikum immer noch viel Autorität und es wird ihnen immer noch zu wenig entgegengetreten. Wir wollen aber für jetzt wenigstens nicht den ihnen geläufigen Vorwurf auf uns laden, daß wir die beiden Dichter blos mit dem Auge der Bewunderung betrachten. Doch müssen wir gleich wieder hervorheben, daß die Fehler, die uns bei beiden Dichtern am störendsten erscheinen, hauptsächlich Fehler des Geschmacks sind und als solche eigentlich von einer andern Zeit und einem andern Volk aus nicht richtig gewürdigt werden können. Allerdings werden wir unter den Dichtern ersten Ranges aller Zeiten und aller Völker, Aristophanes etwa ausgenommen, kaum noch einen

---

1) Dieselben sagen in ihrem Vorwort an das Publikum:

„lies ihn daher, und lies ihn wieder und wieder, und wenn er Dir dann nicht gefällt, so bist Du in der augenscheinlichen Gefahr, ihn nicht zu verstehen."

2) z. B. im Faust 2. Th. 1. Act:

Daran erkenn' ich den gelehrten Herrn!
Was ihr nicht tastet, steht euch meilenfern;
Was ihr nicht faßt, das fehlt euch ganz und gar;
Was ihr nicht rechnet, glaubt ihr, sei nicht wahr;
Was ihr nicht wägt, hat für euch kein Gewicht;
Was ihr nicht münzt, das, meint ihr, gelte nicht.

finden, welcher in dem Grade, wie jene beiden im Einzelnen unser Schönheits- und Anstandsgefühl, nicht das sittliche Gefühl, verletzte, denn das letztere wird allerdings nirgends von ihnen beeinträchtigt. Zunächst ist es die Darstellung des Gräßlichen, worin beide sich begegnen und Shakespeare mit der Blendung Gloster's und Verstümmelung der Lavinia Seitenstücke zu Dante's Ugolino und der Strafe der drei Erzverräther liefert. Mehr aber noch dürfte die zu genaue Darstellung des Widerwärtigen und Ekelhaften zu tadeln sein; bei Dante z. B. der im Koth sich wälzenden Schmeichler (Inf. 18, v. 112, 130), der Wassersüchtigen und mit Schwären bedeckten (Inf. 29, v. 74—84, 87, Ges. 30, v. 49), bei Shakespeare das unendlich oft wiederkehrende Bild von Geschwüren und Blattern, die häufige Erwähnung ekelhafter und durch Unsittlichkeit hervorgerufener Krankheiten, an welche bald Witze und Wortspiele aller Art, bald wie im Timon, die herbsten Betrachtungen und Ausbrüche sittlicher Entrüstung angeknüpft werden. Dante enthüllt Natürlichkeiten, welche wir völlig zu verschleiern uns genöthigt fühlen, ja er verweilt dabei ungewöhnlich lange und entwickelt zugleich eine komische Ader, welche sich der derben Komik Shakespeare's annähert, ja dieselbe gewissermaßen überbietet; z. B. wenn er das Marschsignal und die „seltsame Schalmei" der Teufel nicht blos am Schluß des 21. Gesanges der Hölle erwähnt, sondern auch in den 12 ersten Versen des folgenden Gesanges mit allerlei Betrachtungen glossirt.

Als blos geschmacklos und unpoetisch, wenn sie auch immer treffend sind, müssen wir endlich so manche Vergleiche und Motive im Einzelnen bezeichnen, z. B. bei Dante den Vergleich Adams, dessen Gedanken sich verrathen, mit einem unter einer Decke sich bewegenden Hunde, noch dazu im Paradies (26, v. 100), wo die Muse den höchsten Schwung genommen hat, das Erwähnen des mangelnden Raums zum Schreiben am Schluß des Purgatorio, welches an jene so häufigen Briefschreiber erinnert, welche schließen müssen, weil das Papier zu Ende ist.

Gewisse Unachtsamkeiten, die sich bei Shakespeare finden, wozu wir seine poetische Geographie aber nicht rechnen, können wir, da sie nur Unwesentliches betreffen (vgl. oben S. 102, 103), kaum als Fehler in Anschlag bringen. Bei Dante kommen dergleichen gar nicht vor, vielmehr ist bei ihm alles bis auf das kleinste mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitet und in Uebereinstimmung gesetzt. Eine etwas auffallende, in der Canzone, welche

Dante auf den Tod der Beatrice dichtete[1]), vorkommende Einzelheit sei hier noch erwähnt; in derselben mißt er nämlich Gott bei dem Erscheinen der Beatrice im Himmel eine Verwunderung bei, die wir mit den göttlichen Eigenschaften und Dante's tiefer, mit dogmatischer Durchbildung verbundener Religiosität nicht recht vereinigen können. Er sagt:

So daß ihr Glanz durchdrang das Sterngefild,
Vom ew'gen Gott mit Staunen wahrgenommen.

Hier hat die überschwängliche Liebe und der Schmerz über den Verlust einmal mehr den (auch ganz jungen) Dichter als den Theologen sprechen lassen, während sonst bei Dante Dichtung und religiöse Anschauung immer in Harmonie gesetzt sind.

Haben wir nun die menschliche wie dichterische Persönlichkeit beider Dichter durch so manche übereinstimmende Züge, so manche gleiche und verwandte Ansichten einander näher zu bringen vermocht, haben wir auch im Einzelnen allerlei ähnliche Aussprüche und Gedanken hervorgehoben, worin beide Dichter sich begegnet sind, so werden wir wieder auf die Frage zurückgeführt, ob der jüngere britische Dichter seinen großen Vorgänger auf dem Parnaß gekannt und ob er von ihm Bildungselemente überkommen hat. Eine sichere Entscheidung darüber läßt sich freilich für jetzt nicht geben, doch dürfte die Frage eher zu bejahen, wie zu verneinen sein. Man darf sich hierbei wol mehr durch die Thatsache leiten lassen, daß der große Florentiner zu Shakespeare's Zeiten, soviel er auch damals im Einzelnen, ja selbst in den Grundgedanken seines großen Gedichtes mißverstanden worden sein mag, doch als Dichter nach der ganz allgemeinen Ansicht bereits auf die hohe Stufe gestellt war, die ihm gebührte, und daß er auch in England, wenn auch wenig verbreitet, doch immerhin und dann unter derselben Anerkennung seiner Dichtergröße, wie anderwärts gekannt gewesen ist. War er aber hiernach Shakespeare zugänglich und diesem sein Dichterruhm bekannt, so dürfen wir auch mit Sicherheit annehmen, daß der in der poetischen Literatur so fleißig umschauende britische Dichter sich ein Gedicht, wie die göttliche Comödie zu verschaffen gesucht und in irgend einer Art Kenntniß davon genommen hat, ja wir für unsern Theil halten das Gegentheil unter jenen

1) Fraticelli op. min. Vol. I. S. 118. Vol. II. S. 101. Kannegießer, d. lyr. Ged. S. 73.

Voraussetzungen gradezu für eine Unmöglichkeit. Es stellt sich auch immer mehr die genaue Bekanntschaft Shakespeare's mit der italienischen Literatur heraus und werden immer mehr Beweise dafür geliefert, daß er italienische Originale benutzt hat.[1]) Ferner hat Shakespeare schon in seinen frühesten Stücken italienische Redensarten und kleine Sätze einfließen lassen, was offenbar unwillkürlich und aus Vorliebe für die Sprache geschehen ist, denn er war gewiß ganz und gar nicht der Mann, der mit einer Sprachkenntniß, die er nicht besaß, geprunkt hätte. Wird nun hierdurch auch keine vollständige Kenntniß der italienischen Sprache bewiesen, so ist doch für gewiß anzunehmen, daß er in dieser Kenntniß nicht zurückgegangen sein, sondern sich, vielleicht in demselben Maße vervollkommnet haben wird, als er in Folge der Läuterung seines Geschmacks die Wiederholung solcher fremden Zierrathen in seinen spätern Stücken vermied und als er mit den Erzeugnissen der italienischen Literatur näher bekannt zu werden Gelegenheit bekam. Gegen seine Kenntniß des Italienischen ist zwar andrerseits geltend gemacht worden, daß er den Namen Baptista im Hamlet (III, 2, 249) fälschlich als Frauennamen gebraucht habe, aber denselben Namen führt er als Männernamen schon in der Zähmung der Widerspenstigen unter den auftretenden Personen auf und wir können daher jene beiläufige Erwähnung im Hamlet nur einer verzeihlichen Nachlässigkeit oder der Gleichgültigkeit der Bezeichnung, da die genannten Personen auf ganz phantastischem Boden stehen und nicht als Italiener gedacht, sondern nach Wien versetzt werden, vielleicht sogar einer von Hamlet beabsichtigten Verspottung zuschreiben.[2])

Zu den vorstehenden Gründen für die Kenntniß Dante's lassen sich, wenn auch mit geringerer Beweiskraft, noch mehrere einzelne Stellen aus Shakespeare's Dramen und Gedichten, außer den bereits hervorgehobnen, anführen, welche mehr oder weniger deutliche Anklänge an Dante's Dichtungen enthalten.

Zunächst mag die Wölfin im Eingange von Dante's göttlicher Comödie (Inf. I, v. 49) die Anregung zu dem fast etwas

---

1) Klein, Geschichte des Dramas, Bd. 4, S. 546 ff., 557 ff., Bd. 5, S. 423, 433. Vergl. oben S. 126.

2) Baptista kommt übrigens auch als Frauenname im Italienischen vor, und zwar vor Shakespeare's Zeit; s. (A. v. Reumont) Allg. Zeitung 21. Oct. 1870. Beil. Vergl. auch Tschischwitz, Shakespeare Forschungen Bd. 1, S. 51.

gezwungen scheinenden Bilde in Troilus und Cressida (I, 3, 121) gegeben haben:

> Und die Begier, ein allgemeiner Wolf,
> Zwiefältig stark durch Willkür und Gewalt,
> Muß dann die Welt als Beute an sich reißen,
> Und sich zuletzt verschlingen;

wobei zu bemerken ist, daß Dante's Bild hier grade in der Bedeutung aufgefaßt ist, welche jetzt als die richtige ziemlich allgemein anerkannt wird.

An die Hölle Dante's und zunächst die Ueberfahrt durch Charon (Inf. II, v. 2, 87) erinnert die Erzählung, welche Clarence von seinem Traum in Richard III. (I, 4, v. 45) giebt:

> Mich setzte über die betrübte Fluth
> Der grimme Fährmann, den die Dichter singen,
> In jenes Königreich der ew'gen Nacht;

insbesondere auch das Verhöhnen, Schreien und Heulen der ihm begegnenden Schatten (vergl. Inf. VI, v. 19. XIV, 27):

> und heulte mir ins Ohr
> So gräßliches Geschrei, daß von dem Lärm
> Ich bebend aufwacht', und noch längst nachher
> Nicht anders glaubt', als ich sei in der Hölle.

Einzelne der bei Dante vorkommenden Höllenstrafen finden eine förmliche Wiederholung in den Worten des Claudio in Maß für Maß (III, 1, 121), da er die Schrecknisse des Todes, wie sie seine in der Todesangst aufgeregte Einbildungskraft sich vorstellt, schildert:

> Getaucht in Feuerfluthen, oder schaudernd
> Umstarrt von Wüsten ew'ger Eisesmassen;
> Gekerkert sein in unsichtbare Räume,
> Und mit rastloser Wuth gejagt rings um
> Die schwebende Erde.

Auch in dem vorhergegangenen Gespräch des Herzogs mit Claudio haben die Worte (III, 1, v. 11):

> Du bist nur Narr des Todes
> Denn durch die Flucht strebst Du ihm zu entgehn,
> Und rennst ihm ewig zu.

ein Vorbild an folgendem Verse Dante's (Purg. Ges. 33, v. 54):

> Des Lebens, das ein Laufen ist zum Tode.[1])

Ferner gleicht die Strafe Calibans und seiner beiden Spieß-

1) Die Quelle für Shakespeare scheint jedoch Montaigne hier gewesen zu sein. Vergl. oben S. 105 Anm.

gesellen im Sturm am Schluß des vierten Acts derjenigen der beiden Selbstmörder in Dante's Hölle (Ges. 13, v. 111) und selbst die Worte Prospero's:

> Geh, heiß die Kobold' ihr Gebein zermalmen
> Mit starren Zuckungen, die Sehnen straff
> Zusammenkrampfen und sie fleck'ger zwicken
> Als wilde Katz' und Panther —

haben einige Aehnlichkeit mit den Versen Dante's (Inf. 13, v. 127):

> In den Geduckten schlugen sie die Zähne,
> Zerfleischten stückweis ihn, und mit den Gliedern,
> Die schmerzhaft zuckten, eilten sie von dannen.

In demselben Gesange, bei den Strafen der Selbstmörder, führt Dante auch die Harpyen als Werkzeuge der Strafe auf (Inf. XIII, v. 101) und auch Shakespeare läßt, ebenfalls im Sturm, zur Bestrafung der andern Feinde Prospero's Ariel in Gestalt einer Harpye erscheinen, doch anders als Dante und in nothwendiger Rücksicht auf die Bühne auch in viel milderer Form als die griechische Mythologie die unsaubern Gäste darstellte, indem im Sturm (III, 3, 52) Ariel die vorgesetzte Mahlzeit nicht durch Ekel, sondern durch einfaches Verschwinden, vermöge „einer zierlichen Vorrichtung" ungenießbar macht. Im Sturm erinnern auch die Worte (IV, 1, 58):

> Now come my Ariel, bring a corollary
> Rather than want a spirit
> (Nun komm, mein Ariel, bring ein Uebrig's lieber,
> Als daß ein Geist uns fehlt)

an den Vers Dante's (Purg. 28, v. 136):

> Darotti un corollario ancor per grazia.
> (Geb ich aus Gunst noch eine Zugab' Dir).

An die Strafen der Hölle Dante's durch Feuer, welche in mehrfacher Form dort vorkommen, sowie an die Läuterung durch das Feuer im Purgatorio (Ges. XXV, v. 112 ff.) müssen uns ferner nothwendig auch die Worte des Geistes im Hamlet erinnern, wenn er von den „schwefligen, qualvollen Flammen" spricht und der „Gluth, in der er fasten muß, bis die Verbrechen seiner Zeitlichkeit hinweggeläutert sind." Doch waren die Vorstellungen von der Hölle und dem Fegefeuer zu Shakespeare's Zeit noch vom Mittelalter her allgemein verbreitet [1]), und

1) Wahrscheinlich hat auch Shakespeare, wie Dante, alte Dichtungen und Schriften zum Vorbild gehabt, in denen die Strafen der Hölle ausführlich

Shakespeare hat sich in seiner Darstellung im Hamlet offenbar an die damals herrschende Vorstellung angeschlossen, welche das Fegefeuer an einen bestimmten Ort der Erde (einzelne Stellen in Irland und Schottland) verlegte, von welchen eine Rückkehr möglich war.[1] Damit hat man auch den Widerspruch erklärt, in welchem die Erscheinung des Geistes zu den Worten Hamlet's steht:

Das unentdeckte Land, von des Bezirk
Kein Wandrer wiederkehrt[2]),

ein Ausdruck, welcher im Cymbeline (V, 4, 191) ziemlich wörtlich wiederholt ist und auch bei Dante sein Seitenstück hat (Inf. III, 85 und namentlich Purg. I, v. 130):

Drauf kamen hin wir zu der öden Küste
Die ihre Fluth noch Niemand sah beschiffen,
Der dann die Wiederkehr erfahren hätte.

An eine Entlehnung dürfen wir hierbei wohl nicht denken, da das Bild vom Wanderer ein naheliegendes und mit der seit alter Zeit geläufigen Vorstellung von der Seelenwanderung[3]) zusammenhängendes war. Schon Sokrates sagt in der Apologie, und diese Stelle sieht am ersten danach aus, ein Vorbild Shakespeare's bei jenem Monolog Hamlet's gewesen zu sein: „Eins von beiden

---

dargestellt waren, z. B. die Vision Alberichs, das Purgatorium des heiligen Patrik (abgedruckt bei Ozanam, Dante et la philosophie catholique au treizième siècle. Paris 1839. 2. ed. Par. 1845). Vergl. auch Douce, illustrations of Shakespeare. Lond. 1807. Vol. I. S. 132.

1) Tschischwitz, Shakespeare-Forschungen. Bd. 1. Hamlet. Halle 1868. S. 219.

2) Ueber diesen Widerspruch haben wir uns bereits in dem ersten Aufsatz „Die Grundzüge der Hamlet-Tragödie" S. 30 geäußert.

3) Shakespeare hat diese Lehre des Pythagoras von der Seelenwanderung schon aus Ovid, der sie in den Metamorphosen (15, v. 455, auch v. 161) erzählt, gekannt und sie in deutlichen Anspielungen mehrfach erwähnt, z. B. in Was Ihr wollt (IV, 2, 62), in Wie es Euch gefällt (III, 2, 187), namentlich aber im Kaufmann von Venedig (IV, 1, 130), wo Graziano zu Shylock sagt:

Du machst mich irre fast in meinem Glauben,
Daß ich es halte mit Pythagoras,
Wie Thieresseelen in die Leiber sich
Von Menschen stecken, einen Wolf regierte
Dein hünd'scher Geist, der, aufgehenkt für Mord,
Die grimme Seele weg vom Galgen riß,
Und, als Du lagst in Deiner schnöden Mutter,
In Dich hineinfuhr.

muß wahr sein, entweder der Tod ist das Aufhören des Denkens, oder er ist die Wanderung der Seele von einem Ort zum andern. Im ersten Fall und wenn er ein friedlicher Schlaf, nicht gestört durch Träume ist, ist sterben ein großer Gewinn."[1])

Das Bild vom Wanderer hat auch Chaucer in den Canterbury tales (ed. Tyrwhitt. Oxford 1798. II, 289) in „the parsons tale":

> or I go without retorning to the derke londe, ycovered with the derkenesse of death etc.

ferner Marlowe in Edward II., wo Mortimer jun. sagt:

> Farewell &c.
> That scorns the world and as a traveller
> Goes to discover countries yet unknown.

Auch in der Bibel kommt dasselbe vor und vielleicht haben Dante wie Shakespeare es daraus entnommen. Im Buch der Weisheit heißt es Cap. 2, v. 1: Denn es sind rohe Leute, und sagen: „Es ist ein kurz und mühselig Ding um unser Leben, und wenn ein Mensch dahin ist, so ist's gar aus mit ihm, so weiß man keinen, der aus der Hölle wiedergekommen sei." Und Hiob 7, v. 9: Also wer in die Hölle hinunterfähret, kommt nicht wieder herauf. Hiob 10, v. 21: Ehe denn ich hingehe, und komme nicht wieder, nämlich ins Land der Finsterniß und des Dunkels. Hiob 16, v. 22: Aber die bestimmten Jahre sind gekommen, und ich gehe hin des Weges, den ich nicht wieder kommen werde. Vergl. Elze, Hamlet S. 186.

Da überhaupt Shakespeare, wie oben schon angedeutet, die überirdischen und über unser Leben hinausliegenden Dinge nur wenig in seinen poetischen Schöpfungen berührt hat, so würde es schon daraus eine Erklärung finden, wenn er bei vollständiger Kenntniß von Dante's Dichtung und bei aller Bewunderung dafür nur wenig Beziehungen auf dieselbe zu erkennen gäbe. Wir dürfen es wohl als einen Ausdruck seiner eigenen Anschauung in dieser Richtung ansehen, wenn er im Hamlet den Geist sagen läßt (I, 4, 21):

> Doch diese ew'ge Offenbarung faßt
> Kein Ohr von Fleisch und Blut,

wenn er ferner den Horatio (Hamlet I, 5, 166) und Lafeu

---

1) Vergl. auch die oben S. 43 Anm. 1 citirte Stelle aus Hiob (3, v. 13, 14).

(Ende gut, Alles gut II, 3, 1) auf die Unmöglichkeit der Erkenntniß übernatürlicher Dinge hinweisen läßt (vergl. S. 12, Anm. 2).

Doch auch nach den Himmelshöhen, nicht blos in die Tiefen der Hölle hat Shakespeare als Dichter beiläufig einen Blick geworfen, die Betrachtung aber ähnlich wie in jenen Worten des Geistes mit einer Hinweisung auf das Unzureichende menschlicher Anschauung abgebrochen. Die betreffende Stelle findet sich im Kaufmann von Venedig und ist hier um so weniger zu übergehen, als sie an die in Dante's Paradies geschilderten, sich unter himmlischem Gesang bewegenden Kreise der Seligen erinnert. Lorenzo sagt (V, 1, 58):

Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören.[1])

Als einen Anklang an Dante's Paradies lassen sich ferner die Worte des Prinzen Heinrich in Heinrich IV. (II. Theil,

1) Shakespeare soll die Idee der Sphärenmusik aus Montaigne Buch I, Essai 22 entnommen haben. „Il ne nous faut pas aller chercher", sagt Montaigne (Bd. 1, Cap. 21. Pariser Ausg. v. 1557. S. 60. Londoner Ausg. 1754, 1, 225), indem er von den Wirkungen der Gewöhnung spricht, „ce qu'on dit des voisins des cataractes du Nil: et ce que les Philosophes estiment de la musique celeste; que les corps de ces cercles, estant solides, polis, et venants à se lescher et frotter l'un à l'autre en roullant, ne peuvent faillir de produire une merveilleuse harmonie, aux couppures et muances de laquelle se mirent les contours et changements des caroles des astres: mais qu'universellement les ouïes des creatures de ça bas, endormies, comme celles des Aegyptiens, par la continuation de ce son, ne le peuvent appercevoir, pour grand qu'il soit." Daß Shakespeare Montaigne gekannt und benutzt hat, ist zwar zweifellos (S. 254 164. Anm.), doch datirt die von ihm wahrscheinlich benutzte Uebersetzung Florio's aus dem Jahr 1803 und schon im Pericles, also wahrscheinlich früher (S. 264. Anm.) ist die Sphärenmusik erwähnt. Pericles sagt (V, 1, 231):

But what music? — —
The music of the spheres: list my Marina. —
Most heavenly music:
It nips me unto listning, and thick slumber
Hangs on my eye-lids.

II, 2, 154) ansehn: „So treiben wir Possen mit der Zeit, und die Geister der Weisen sitzen in den Wolken und spotten unser."

Wir hätten also aus allen drei Reichen von Dante's großem Gedicht Anschauungen und Bilder hervorgehoben, welche sich bei Shakespeare wiederfinden und könnten auch einen Anklang auf die ganze Reise Dante's durch Hölle zum Himmel in dem Schluß des inhaltlich so bedeutenden, die Macht und Wirkung der Sünde behandelnden Sonetts 129 (vergl. oben S. 242) finden, nur ist das Bild umgekehrt angewendet:

All dies weiß alle Welt, doch Niemand meidet
Den Himmel, der zu dieser Hölle leitet.

Auch für die so reichhaltigen ethischen Auseinandersetzungen Dante's lassen sich bei dem britischen Dichter manche Parallelstellen und inhaltlich verwandte Aeußerungen nachweisen. Es mag davon, da wir vieles davon schon angeführt haben, noch das hervorgehoben werden, was Shakespeare übereinstimmend mit Dante's schöner Auseinandersetzung über die Willensfreiheit (Purg. Ges. 16) an einzelnen Stellen sagt und noch eindringlicher durch das Ganze seiner Dramen darstellt. Namentlich erinnern die Worte (Purg. Ges. 16, v. 67):

Ihr Lebenden, Ihr schiebt die Schuld von Allem
Nur auf den Himmel droben, als ob seiner
Bewegung Jegliches gehorchen müßte.
Drum wenn die Welt vom rechten Weg jetzt abirrt,
So liegt der Grund in Euch,

an die unter sich verwandten Monologe Edmund's (Lear I, 2) und Jago's (Othello I, 3): „Das ist die ausbündige Narrheit dieser Welt, daß ꝛc. wir die Schuld unserer Unfälle auf Sonne, Mond und Sterne schieben, als wenn wir Schurken wären durch Nothwendigkeit, Narren durch himmlische Einwirkung, Schelme, Diebe und Verräther durch Uebermacht der Sphären; Trunkenbolde, Lügner und Ehebrecher durch erzwungene Abhängigkeit von planetarischem Einfluß; und Alles, worin wir schlecht sind, durch göttlichen Anstoß. Eine herrliche Ausflucht für den Liederlichen, seine hitzige Natur den Sternen zur Last zu legen." „In uns selber liegt's, ob wir so sind oder anders ꝛc."

Ueber die Macht der Gewohnheit in moralischer Beziehung, über die Besserung und Reue finden wir ebenfalls bei beiden Dichtern übereinstimmende Darstellungen. Die drei Stufen der

Reue, wie sie bei Dante im Purgatorio (IX, 90 ff.) symbolisch dargestellt sind, laut des Systems der Scholastiker die Erkenntniß des Fehlers, die Zerknirschung oder eigentliche Reue und den Vorsatz der Besserung bezeichnend, entsprechen so ziemlich den Worten Hamlet's (III, 4, 149):

> Beichtet vor dem Himmel,
> Bereuet was geschehn und meidet Künftiges.

Im Einzelnen erinnern die Worte Florizels zu Perdita im Wintermärchen (IV, 4, 154):

> Gieb mir die Hand, so paaren Turteltauben
> Die nimmer scheiden wollen,

an die Schilderung Dante's von dem Liebespaar Francesca von Rimini und ihrem Paolo (Inf. 5, v. 82, 135):

> Wie Tauben stracks die Luft mit offnen Schwingen,
> Wenn Sehnsucht sie zum süßen Neste hinlockt,
> Durchfliegen. — — —.
> Da küßte, dem vereint ich ewig bleibe &c.
> (Questi, che mai da me non fia diviso),

nur erscheint, was bei Dante an verschiedenen Stellen gesagt ist, bei Shakespeare an einer Stelle kurz zusammengefaßt. Shakespeare wiederholt dann das Bild in entgegengesetzter Art im folgenden Acte des Wintermärchens, wo Paulina sagt (v. 132):

> Ich alte Turteltaube
> Schwing mich auf einen dürren Ast und weine
> Um meinen Gatten, der nie wiederkommt,
> Bis ich gestorben bin.

Die Schilderung der Liebe Francesca's und Paolo's bei Dante, deren unvergleichliche Schönheit auf Shakespeare gewiß keinen geringeren Eindruck gemacht hat, als auf minder feinfühlige Leser, wenn er sie, wie wir annehmen, kannte, scheint in den Dichtungen des britischen Dichters noch mehrere andere Nachklänge veranlaßt zu haben. Denn auch die berühmten Verse, welche Dante der Francesca von Rimini in den Mund legt:

> Es giebt kein größeres Leiden,
> Als sich der frohen Zeiten zu erinnern
> Im Elend — wohl hat dies gewußt Dein Lehrer [1]),

---

1) Dieser Lehrer ist offenbar Boethius, da er in seinem Buch de consolatione sagt: In omni adversitate fortunae infelicissimum genus infortunii est fuisse felicem.

sind bei Shakespeare in ähnlicher Art und noch bestimmter wiederholt in den Worten des Bolingbroke in Richard II. (I, 3, 300):

Die Vorstellung des Guten giebt
Nur desto stärkeres Gefühl des Schlimmern,

und in Lucretia:

Denn Frohsinn wühlt zum Grund auf den Verdruß,
Nicht heitern Kreis kann trüber Sinn ertragen.

Ferner erinnern die Worte des Herzogs in Was Ihr wollt (II, 4, 15):

Komm näher, Knabe, wenn Du jemals liebst,
Gedenke meiner in den süßen Qualen,
Denn so wie ich sind alle Liebenden,
Unstät und launenhaft in jeder Regung,
Das stete Bild des Wesens ausgenommen,
Das ganz geliebt wird —

einigermaßen und mehr noch der Färbung des Ausdrucks als dem Gedankeninhalt nach an die Anrede Dante's an Francesca (Inferno V, v. 118):

Doch sage mir, zur Zeit der süßen Seufzer,
Wie und woran gewährte Euch die Liebe,
Daß Ihr den unbestimmten Wunsch erkanntet? [1])

Endlich mag auch nicht unerwähnt bleiben, daß der bekannte Ausdruck des Polonius „das Fischen nach dem Wahrheitskarpfen mit dem Lügenköder" (Hamlet II, 1, 63), welcher im Kaufmann von Venedig (I, 1, 101) einigermaßen wiederholt ist, auch im Dante sich ähnlich wiederfindet (Paradiso XIII, 122):

---

1) Zur Beurtheilung der Aehnlichkeit bedarf es namentlich der Vergleichung der Originale. Bei Shakespeare lauten die obigen Verse:

Come hither, boy: if ever thou shalt love,
In the sweet pangs of it remember me;
For such as I am all true lovers are,
Unstaid and skittish in all motions else,
Save in the constant image of the creature
That is beloved.

Bei Dante:

Ma dimmi: al tempo de' dolci sospiri,
A che e come concedette amore,
Che conoscesti i dubbiosi desiri?

Wer
Nach Wahrheit fischt, und nicht die Kunst versteht.

Damit wollen wir auch unsern Fischzug schließen, mit dem Wunsche, daß man ihm nicht denselben Vorwurf machen möge. Allerdings würde es, wenn das hier Gebotene nicht schmackhaft gefunden werden sollte, nur an unserer mangelnden Kunst liegen, denn wir schöpften aus einem unendlich reichen Quell, aus welchem freilich auch schon Andere manche faulen Fische, manch plumpen Frosch und verschiedne Ungeheuer „der schlamm'gen Tiefe“ zu Tage gefördert haben.

Leipzig.
Druck von A. Th. Engelhardt.

